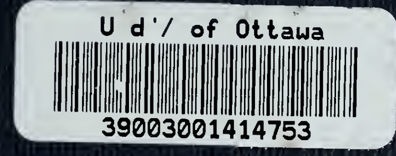

U d'/ of Ottawa
39003001414753

HISTOIRE

DE

LA POÉSIE LATINE

JUSQU'A LA FIN DE LA RÉPUBLIQUE

Le livre de M. Ribbeck est dédié à M. Paul Heyse. Les traducteurs prient M. Gaston Boissier, de l'Académie française, d'agréer l'hommage de leur travail.

OTTO RIBBECK

HISTOIRE

DE

LA POÉSIE LATINE

JUSQU'A LA FIN DE LA RÉPUBLIQUE

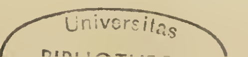
TRADUITE PAR

EDOUARD DROZ
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE BESANÇON

ALBERT KONTZ
PROFESSEUR AU LYCÉE VICTOR HUGO
CHARGÉ D'UN COURS A LA FACULTÉ DES
LETTRES DE BESANÇON

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1891



CHAPITRE I

LES CRÉATEURS DE LA POÉSIE LATINE

Les origines.

Le peuple sérieux et moral de paysans et de bergers, qui, dans l'antiquité, habitait la plaine ondulée des bords du Tibre et les montagnes de la Sabine, avait peu de dispositions naturelles pour le chant et le jeu. Le soin de la maison et de la ferme, l'équilibre du doit et avoir, le devoir et le droit, absorbaient complètement son esprit sec et calculateur ; ses mœurs étaient sévères et ses idées renfermées dans un cercle étroit que ne troublaient guère ni les rêves ailés de l'imagination, ni les molles aspirations du cœur. Les divinités, qu'adoraient ces hommes simples, ne leur apparaissaient pas, comme aux yeux des Grecs, sous une forme humaine bien définie et avec une personnalité propre. Leur mythologie dans ses grandes lignes avait cependant quelque analogie avec celle des Hellènes ; car elles remontaient toutes deux dans leur origine à une patrie commune. Les dieux d'en haut, qui vivaient dans la lumière éclatante du ciel, étaient en général pour eux créateurs et bienfaisants ; les dieux d'en bas, qui résidaient dans les sombres profondeurs de la terre, donnaient la mort et apportaient la

ruine. Différents par le sexe, souvent unis en couples par le mariage, adorés suivant la coutume des patriarches comme pères et mères des mortels, ces dieux n'engendrent cependant pas d'enfants et ils n'ont pas d'histoire. Sur terre ils n'ont pas de maison qui soit consacrée à leur service; c'est au sommet des montagnes, dans des bois sacrés, sur les bords des lacs couronnés de forêts, que l'on croyait sentir leur présence. Juppiter Latiaris était adoré sur le mont d'Albe la Longue et le Dieu du Soleil sur le Soracte.

L'habitant des campagnes était accessible à la sainte horreur de la grande et silencieuse nature : dans les montagnes solitaires, sous la cime d'arbres majestueux, près d'une source au mystérieux bruissement, dans des grottes naturelles, il se sentait saisi au fond du cœur, et il croyait percevoir plus distinctement la voix de la divinité. Des couronnes de feuillage et de modestes offrandes, la peau, les cornes d'un animal immolé en sacrifice, dont on décorait les lieux sacrés de ce genre, ou bien encore une pierre couronnée de fleurs, enduite d'huile et placée au bord du chemin, invitaient le passant à s'arrêter et à se recueillir.

Mais ces puissances insaisissables et invisibles (*numina*) n'avaient jamais de rapports directs et familiers avec les mortels ; elles se manifestaient par des signes et des miracles, par des voix et des bruits de fantômes, par des phénomènes insolites. L'espace dans lequel l'observation des signes célestes et du vol des oiseaux pouvait avoir de la valeur, le prêtre le déterminait à l'horizon avec sa baguette, et le champ purement imaginaire qu'il circonscrivait ainsi aux quatre points cardinaux s'appelait *templum*.

De sa naissance à sa mort, dans toutes les circonstances de sa vie, l'homme pieux se sentait entouré d'une foule innombrable d'esprits, qui pénétraient l'univers entier ; car à chaque divinité principale on avait adjoint des compagnons et des compagnes pour la servir. Tout être humain, et dans un cercle plus étendu, toute association de famille

et de race, la commune, le peuple dans son ensemble, sont placés sous la garde de leur Génie, dès le premier temps de leur existence. Les Pénates protègent la chambre aux provisions et veillent à la prospérité de la maison ; les campagnes, les chemins et les maisons sont sous le gouvernement des bons Lases, tandis que le farouche Marmar menace les semailles et les champs. Entre les dieux et les hommes (et c'est bien là une idée de paysans), il y a une sorte d'obligation réciproque ; chacun des deux est tenu de remplir son devoir à l'égard de l'autre. Le sentiment de ce devoir et le souci d'en remplir scrupuleusement toutes les obligations, c'est ce que les Romains nommaient *religio*. L'observation minutieuse de toutes les prescriptions du culte leur paraissait le seul moyen de s'assurer la bienveillance et le secours des dieux. La moindre dérogation, même inconsciente, à la formule d'une prière une fois consacrée par les auspices ou à toute autre règle du service divin, l'oubli le plus insignifiant dans les mouvements prescrits, la moindre hésitation, n'importe quelle intrusion accidentelle, frappaient de nullité toute une cérémonie religieuse et exigeaient une expiation ou du moins le renouvellement du même acte. Par là, tout dépendait des prêtres qui possédaient seuls les connaissances nécessaires.

Les pieux Sabins, après leur réunion politique avec Rome, y introduisirent le rituel soigneusement détaillé qu'on attribue à Numa. Sous la garde des *Pontifices* et ouvert à eux seuls, il y avait un livre de formules sacrées ; les prières à réciter dans les circonstances les plus diverses (*indigitamenta*), les moyens d'évoquer par leurs surnoms les dieux et les démons subordonnés aux dieux y étaient consignés dans une litanie invariable. Pour prévenir les erreurs, une personne préposée à ce soin lisait la formule écrite ; à ses côtés, il y en avait une autre pour la surveiller ; devant les deux premières, une troisième pour empêcher qu'aucune parole discordante ne se fît entendre d'autre

part ; enfin, un joueur de flûte servait à couvrir des sons de son instrument tous les bruits accidentels. Pour les naissances, les mariages, les morts, pour les champs et le bétail, pour conjurer et détourner les dommages de tout genre, pour les purifications, les expiations et les malédictions, les alliances et les déclarations de guerre, les vœux et les consécrations, pour tout acte solennel de la vie, il y avait des formules immuables que l'on prononçait comme nous venons de le dire. Lorsqu'en mai les fruits de la campagne mûrissaient, la principale confrérie, celle des douze frères des champs (*fratres Arvales*) célébrait une fête de trois jours en l'honneur de la déesse de la campagne (*dea Dia*). Au deuxième jour, qui était le plus important, ils se réunissaient, la tête ornée d'une couronne d'épis et d'un bandeau blanc, dans le bois sacré de la déesse, aux portes de la ville ; là, divisés en trois groupes, ils exécutaient devant l'autel, d'après certains rites symboliques, une danse dont le pas était très marqué et cadencé (*tripudium*) ; ils s'accompagnaient en même temps d'un chant de six vers fixé et consigné dans un livre ; chacun de ces six vers était répété trois fois par les trois groupes, qui se portaient alternativement en avant et en arrière. L'antique prière que l'on pouvait encore entendre, sinon comprendre, au troisième siècle ap. J.-C., dans cette respectable fête, demandait secours aux Lares, grâce à l'irritable Marmar, et embrassait dans une invocation finale la collectivité des dieux des semences (*semones*). Une autre procession de danseurs avait lieu en mars, au commencement de l'année, qui était aussi le temps de la guerre ; c'était celle de la confrérie patriotique des Saliens (sauteurs). Au son des fifres, leur chef (*praesul*) en tête, les douze membres de cette confrérie revêtus de brillants costumes de guerre avec le casque, le glaive et le bouclier, exécutaient devant les autels des dieux, en l'honneur du dieu de la guerre *Mars gradivus* (et aussi du Quirinus des Sabins à partir du milieu de la période

royale) une danse guerrière pleine d'animation, en ordre tantôt serré, tantôt dispersé, et en frappant avec de courts bâtons sur leurs boucliers d'airain. Ils faisaient entendre en même temps des chants (*axamenta*) en l'honneur de tous leurs grands dieux, du père de la lumière Leucésius, du dieu du soleil Zeul, Dianus, celui qui ouvre et qui ferme, ou bien encore en l'honneur de héros et même de femmes des temps passés. Jusqu'aux derniers temps de l'empire, ce livre des dieux et des héros fut accru de noms de personnages dignes ou indignes, dont quelques-uns venaient à peine de mourir. Le texte de ce document, qui, dans sa forme primitive, remonte aux origines de Rome, passait pour le monument le plus ancien de la poésie romaine, et, au dernier siècle avant J.-C., par son obscurité archaïque il occupa la sagacité des linguistes ; pour les profanes, il était à peu près inintelligible.

C'est ainsi que la prière solennelle donna la première au langage une forme à la fois définie et élevée. Mais le silence des forêts, la source au mystérieux murmure, exercent aussi sur l'homme qui en subit la magie, une influence qui l'inspire et l'élève au-dessus du monde. Le bon génie de la nature solitaire, le faune qui connaît l'avenir, se révèle aux humains pendant leur sommeil par des oracles ; les nymphes aussi ont le don de chanter et de parler (*fari*), de dévoiler les secrets et de prédire l'avenir (*fata*). De son chant prophétique, la nymphe des sources s'appelle Carmenta ; elle révèle à la lumière du jour ce qui est caché, et les femmes enceintes lui adressent leurs prières ; on la comparait à la Moira grecque. On appelait *casmenae* les nymphes chanteuses et aux chants inspirés, qui habitaient le vieux bois sacré devant la porte de Capène ; au temps de l'influence hellénique on leur substitua les Muses. Toutes les formules de prières consacrées dont il a été question, étaient des *carmina* (*casmina*), parce qu'on ne se contentait pas de les réciter, il fallait les déclamer à la façon d'un

chant, sur un rythme déterminé et avec des intonations dont la suite était immuablement fixée. Il en était de même des prophéties de la Carmenta, à qui les voyants (*vates*) servaient d'interprètes, et de toutes les formules rythmées applicables aux diverses circonstances heureuses ou tristes de la vie.

Ce rythme, même dans les premiers temps, n'était pas forcément uniforme. C'est à pas égaux, dans une mesure à quatre temps, que les nouveaux Saliens, d'après le règlement de Numa, tournaient autour des autels, et leur chant, semblable à l'ancienne marche guerrière, paraît avoir été composé de spondées, c'est-à-dire d'anapestes hiératiques allongés. Le pas de la danse des frères Arvales était au contraire à trois temps. Le texte de leur chant, parvenu jusqu'à nous, commence par une ligne d'ïambes : *e nos Lases juvate*, à laquelle la cinquième ligne est semblable : *e nos Marmar juvato*. La formule magique *hauat*, *hauat*, *hauat*, *ista*, *pista*, *sista*, est trochaïque dans son baragoin. Les contrastes du rythme ascendant et du rythme descendant étaient fournis par la nature. Mais dans le style élevé, on se servait généralement du vrai vers national, qui devait être aussi en honneur chez les peuples italiques parents des Romains, notamment chez les Osques, et que la postérité, par une allusion ironique à l'âge d'or de Saturne, a appelé Saturnien. Ce vers se compose d'un nombre régulier de syllabes ; il est formé de deux parties, la première ïambique avec trois temps forts et quatre temps faibles ; puis viennent sans interdiction de l'hiatus, c'est-à-dire sans coordination rythmique, trois pieds trochaïques. Ainsi, en tout six temps forts ; quant aux temps faibles, on en pouvait supprimer un dans chacun des deux hémistiches. La césure se trouvait à la rencontre des deux hémistiches, après la sixième ou la septième syllabe, selon que les temps faibles de la série ïambique étaient au nombre de trois ou de quatre ; par là, les deux parties du vers devenaient plus intimement unies et le vers lui-même plus varié.

Un autre élément du style solennel et élevé, de la langue des prêtres et des lois, qui, sans y être indispensable, se rencontre couramment dans les sentences et dans les chants, et qui même soutient certaines formules et certains tours de langage familier, c'est la résonnance (allitération) soit des lettres initiales, soit des syllabes finales. L'emploi de l'allitération dans ces temps primitifs ne se laisse pas déterminer avec précision et on ne saurait le ramener à des règles quelque peu artistiques.

Si de la vie publique nous passons à la vie de la maison, de la famille, de la société, nous y retrouvons l'ancienne coutume asiatique des plaintes funèbres véhémentes et passionnées. Tout l'appareil pompeux des cérémonies funèbres a dû pénétrer à Rome par l'intermédiaire des Etrusques. Les XII Tables empruntèrent aux lois de Solon certaines prohibitions, qui font éclater le caractère sauvage et sombre de ces fêtes mortuaires et donnent une idée de la dépense qu'on y consacrait. Il y est entre autres choses défendu d'élever sur le bûcher des lits de parade, d'arroser le bûcher avec des essences précieuses et de le couronner de riches guirlandes de fleurs. On ne peut laisser au mort qu'un nombre limité d'habits de fête, et jamais de l'or, celui des fausses dents excepté. Les femmes ne doivent pas s'égratigner les joues, ni entonner de complainte (*lessum*); le nombre de joueurs de flûte employés ne doit pas dépasser dix. La *nénie* (ce mot est d'origine phrygienne), plainte et éloge du défunt, se chantait devant sa maison avec un accompagnement de flûtes et d'instruments à cordes. Une femme louée à cet effet, la *praefica* (*prae facere*), s'arrachait les cheveux pour les autres, se déchirait les joues avec les ongles et entonnait le chant, accompagnée par un chœur.

A table, on rappelait le souvenir des ancêtres. Les jeunes garçons de bonne famille avaient coutume de chanter chacun à son tour des éloges en vers de leurs grandes actions, tantôt avec la voix seule, tantôt avec l'accompagnement

d'un joueur de flûte. Il est certain qu'ils n'improvisaient pas et qu'ils récitaient par cœur des textes connus. C'était un moyen d'exciter la jeunesse par l'émulation à imiter de beaux exemples. Ces vieilles chansons de table, dont l'étendue et la forme nous restent complètement inconnues, auraient fourni le germe de ce riche développement de légendes, qui se rapportent aux premiers temps de Rome et qui ont passé dans les livres d'histoire, s'il faut en croire une hypothèse de Niebuhr, dont on ne saurait contester au fond la très grande vraisemblance. Cette coutume respectable des anciens se perdit plusieurs siècles avant le temps du vieux Caton, à l'aurore du soleil de l'histoire, et la postérité ne conserva de ces chants héroïques et nationaux qu'une notion vague, mais certaine.

Il y avait encore des chanteurs ambulants (*grassatores*) qu'on ne peut comparer que de loin avec les anciens rapsodes grecs ; ils paraissaient dans les banquets et cherchaient à amuser les convives par des chansons sérieuses et comiques : gens de peu et méprisés, qui connaissaient probablement aussi quelques formules pour conjurer ou guérir le mal, et qui, toujours à la piste du fumet d'un bon rôti, étaient forcés de subir maint mauvais traitement. De leurs productions rien n'a été recueilli par la postérité.

Comme dans l'Attique et dans les autres contrées de la Grèce, les moissons et les vendanges étaient fêtées en Italie avec une joie exubérante par les paysans et les vignerons. Avec leurs femmes, leurs enfants et leurs domestiques, ils sacrifiaient à Tellus un cochon de lait ; ils offraient du lait à Silvanus, des fleurs et du vin au Génie (*genius*). A la fête de Liber, ils allaient, le visage caché sous un masque d'écorce, de la campagne à la ville, traînant de rue en rue un chariot sur lequel on voyait représenté par une forme grotesque le symbole de la force génératrice de la nature (*fascinum*) D'où le nom des vers outrageusement malins et naturellement sans art, que les compagnons de la fête échangeaient

en ces occasions sur le ton de la dispute, *versus fescennini*, c'est-à-dire vers des *fescenni*. Les bergers sous leurs peaux de bouc s'appelaient *saturi*, comme les bergers grecs σάτυροι, c'est-à-dire boucs ; leurs railleries effrénéees, *satura*, c'est-à-dire railleries de bouc. Ce n'est que par la suite, de très bonne heure il est vrai, que s'est dégagée de ces mots (*saturi*, *satura*) l'idée de satiété, parce que ces fous insolents étaient pleins de nourriture et de vin.

D'autre part la raillerie, la méchanceté, la vengeance, entre voisins et habitants d'une même localité, donnèrent naissance à toute sorte de chansons infamantes et d'imprécations. On se rendait devant la porte de la victime désignée et on lui faisait une sorte de charivari, en lui chantant des injures. Comme une réputation sans tache ne préservait pas toujours des attaques grossières de ce genre, les XII Tables menaçaient du bâton celui qui tourmenterait son voisin avec ces *mala carmina*. Il était aussi défendu sévèrement de jeter un sort (*fascinatio*) sur la terre du voisin avec des chants de ce genre.

L'humiliation volontaire à l'apogée du bonheur, de l'orgueil et de la joie, apaisait, croyait-on, la jalousie des dieux. D'après une vieille coutume sabine et romaine, dans les mariages, lorsque le jeune homme emmenait sa fiancée de la maison paternelle, ses camarades formant un ou deux chœurs, lui chantaient des vers pleins de moqueries (*fescennina jocatio*). Le général dans son triomphe se faisait de même invectiver par les guerriers qui suivaient son char et qui le raillaient en vers.

Il est hors de doute que parmi ces productions de la parole rythmée, une partie au moins, les textes que l'on répétait dans des circonstances déterminées, était fixée invariablement par l'écriture, puisque ces chants rituels étaient lus sur des exemplaires écrits. Les auteurs de vers s'appelaient écrivains, *scribae* ; car ils étaient surtout habiles à graver (*scribere*) sur l'écorce ou la cire.

Dès les temps les plus reculés, les Latins ont dû avoir des relations avec les Grecs ; car ils les appellent de leur nom le plus ancien, celui que les habitants de la Thessalie et de Dodone portaient autrefois, *Graeci* (Γραῖκοι). La légende attribue l'introduction de l'écriture en caractères doriques-siciliens à Evandre ou à Hercule. Les colonies et les comptoirs grecs de la côte ouest de l'Italie, dans la Grande Grèce, aussi bien que les marchands tout voisins de la Sicile, activèrent les échanges, et importèrent, avec les produits fabriqués par la Grèce, l'usage d'en emprunter les noms (*porpora*, *ampora*, *cratera*, *lanterna*, *etc.*) Les navigateurs allèrent chercher et rapportèrent la première connaissance des légendes grecques, prises surtout de l'Odyssée, qui s'étaient en partie localisées dans certaines contrées sur différents points de la côte grecque, dans des îles et des caps ; les noms des héros grecs se transformèrent dans la bouche des Italiens d'une manière barbare : par exemple, Melerpanta-Bellerophontes, Catamitus-Ganymedes, Alumento-Laomedon.

Comme un torrent débordant, la culture grecque se répandit dans la vie romaine par les établissements des Etrusques, surtout lors de l'immigration des Tarquins et de leur dynastie. Quelle qu'ait été la patrie de ce peuple énigmatique, il est certain que, par leur empire qui s'étendait au loin sur les côtes de l'Adriatique et sur celles de la Méditerranée, par la fondation de leurs nombreuses colonies, leur goût des entreprises et du butin, ces Hollandais de l'Italie furent de bonne heure en contact avec le monde hellénique et en particulier avec les navigateurs de l'Asie mineure, les Lydiens. C'est ainsi que s'expliquent les nombreuses ressemblances de leur art avec le style oriental, leur maîtrise dans la fabrication des bronzes, tout le système de leurs superstitions, leur science de l'examen des viscères et du vol des oiseaux, la sombre passion de leurs chants funèbres, leur penchant aux voluptés sensuelles et à une débauche hypocrite, leur

connaissance du jeu de dés, de la double flûte phrygienne, et de la *tuba* lydienne d'airain, l'usage d'ailleurs réservé aux rois d'habits de pourpre brodés et du cothurne, enfin le nom des acteurs mimiques, que l'Etrusque appelait *istri*, mais qui avaient conservé de leur patrie le nom de *ludii* ou *ludiones*, comme leur jeu était dit *ludus* (*loedus*). Les maîtres qui instruisaient les jeunes Etrusques doivent avoir été Lydiens, de même que les enfants romains allèrent dans les premiers temps à l'école chez des Etrusques ; aussi le mot *ludus* désigne-t-il une école, et dans les comédies de Plaute le pédagogue porte-t-il encore le nom de Ludus (*Lydus*).

Sous le second Tarquin, le culte des dieux commença à s'helléniser, surtout par le moyen des livres Sybillins qu'on interprétait avec le secours de deux esclaves grecs, instruits dans les langues. Un artiste de Véies fut chargé de faire une statue en argile de Juppiter, la première image d'un dieu romain. Les jeux publics qu'on célébrait chaque année aux ides de septembre en l'honneur des trois divinités du Capitole, Juppiter, Junon et Minerve (*ludi Romani*), furent rehaussés, suivant la coutume grecque, par des courses de char dans le cirque et par des luttes à coup de poing dont les champions étaient appelés d'Etrurie. C'est dans cette nouvelle forme que ces jeux nationaux furent dorénavant donnés régulièrement chaque année ; ils occupèrent d'abord deux, trois, puis quatre jours à partir de 387-367.

Dans les premiers temps de la république (300-454), peu avant la rédaction des lois des XII Tables, commencent par l'envoi de trois ambassadeurs les relations diplomatiques avec Athènes, où Périclès était au comble de la popularité. Soixante-quatre ans plus tard, peu après le désastre gaulois, on érigea au forum, pour les nobles étrangers grecs et d'abord pour les Massaliotes, une tribune dite *graecostasis*.

A l'occasion d'une peste, on voua en l'an 321-433 un

temple public à Apollon, et on le consacra au cours de l'année suivante. La grande épidémie, qui en 390-364 exerçait ses ravages depuis plus d'un an, donna lieu au premier essai de représentation dramatique, tenté d'abord par pure superstition et sans aucun dessein artistique. Le moyen employé pour la première fois trente-cinq ans auparavant dans une circonstance analogue sur l'ordre des livres Sybillins et pour la troisième fois dans l'année que nous indiquons, un festin offert par la cité aux dieux à l'effet de les apaiser par la cérémonie dite *lectisternium*, avait déjà perdu son efficacité ; on recourut alors au genre de fête le plus relevé et le plus en faveur dans les solennités grecques, aux représentations scéniques (*ludi scaenici*), que l'on ne considéra d'ailleurs que comme des cérémonies purement extérieures. On appela des acteurs d'Etrurie — en Grèce il y avait aussi dans ce temps-là des troupes ambulantes d'artistes dionysiaques — et on leur fit exécuter, avec l'accompagnement d'un joueur de flûte étrusque, des gestes décents et mimiques, sans paroles ; car les paroles n'auraient pas été comprises. Cette représentation, si froide et si raide qu'elle ait pu être, donna cependant une impulsion nouvelle à ces railleries rustiques d'hommes masqués, que nous avons décrites plus haut. Des jeunes gens de condition libre, qui prirent le nom d'*istriones*, comme les imitateurs des *istri* étrusques, ajoutèrent à la Satura un élément nouveau, l'accompagnement musical et la danse mimique. L'essai ayant été renouvelé, ces improvisations de vers fescennins se transformèrent en des représentations de plus en plus soigneusement préparées. Mais plus de deux siècles et demi à partir de la fondation de la république, et plus de cent vingt années à partir de l'époque où les acteurs étrusques donnèrent ce spectacle, se passèrent pour Rome à étendre sa domination sur l'Italie au milieu de luttes incessantes, avant qu'une littérature poétique digne de ce nom vît le jour.

Des généraux victorieux, comme le dictateur T. Quinc-

tius Cincinnatus après la prise de Préneste, en 374-380, firent, en souvenir de leurs triomphes, installer au Capitole des tables d'airain. Quelques vers saturniens, sans la moindre teinte d'imagination poétique, mais d'un ton élevé et d'une langue choisie, énuméraient avec une concision énergique et grandiose les hauts faits du triomphateur. L'illustre famille des Scipions, qui en matière de culture intellectuelle et pour le goût des choses artistiques marchait à la tête de ses contemporains, dut être la première à orner les tombeaux de ses grands morts d'inscriptions en vers, comme les Grecs les aimaient. Ce fut d'abord le consul de l'année 495-259, L. Cornélius Scipion, le fils de Barbatus, dont la mémoire fut honorée en six vers d'un ton simple et plein de mesure : « Le plus grand nombre des Romains s'accorde à dire de cet homme unique qu'il a été le meilleur des honnêtes gens ; son nom, ses honneurs, ses conquêtes sont cités, et le temple qu'il a consacré. » La famille rendit postérieurement le même hommage à Barbatus, le père ; le nombre des saturniens est le même dans cette deuxième inscription, mais la signification en est plus personnelle et l'éloge des qualités morales et physiques de l'aïeul plus précis : « C'était un homme brave et sage, dont la belle prestance égalait la vertu. » La première de ces deux épitaphes a évidemment servi de modèle pour celle de M. Atilius Calatinus, consul en 496-258 et en 500-254. — Celui qui devant la porte de Capène, passait en revue les rangées des tombeaux des Servilius, des Métellus et d'autres familles illustres, pouvait recueillir une riche collection de ces antiques formules, qui dans leur majesté contenue, sauvaient de l'oubli les mérites des grands aïeux.

Les prophéties des voyants jouissaient, comme nous l'avons vu, d'une considération ancienne. Le culte de la déesse de la Fortune était très répandu en Italie, chez les Sabins et les Ombriens ; les temples de la Fortune à Antium et à

Préneste étaient célèbres de temps immémorial ; la Fortune avait aussi deux temples à Rome, les plus anciens de la ville, et qui étaient regardés comme des fondations de Servius Tullius. C'est à cette déesse que s'adressait le pauvre diable qui voulait élever sa condition ; d'un faisceau de baguettes, on lui tirait un sort (*sors*), qui par un signe ou une maxime lui indiquait un plan de conduite. Dans la suite, et après avoir fait plus étroite connaissance avec les oracles de la Pythie de Delphes (que Tarquin le Superbe consulta le premier), on en vint à donner à la forme des sorts indigènes un air de plus en plus grec. Des hexamètres dactyliques, fabriqués contrairement aux règles de la prosodie et de la métrique grecques, étaient tracés sur une baguette et c'est le sort qui, dans les temples de la Fortune. les faisait tomber entre les mains de celui qui demandait conseil à l'oracle. C'étaient des préceptes et des avertissements très généraux qui pouvaient convenir à des milliers d'individus et qui étaient calculés pour une grande foule de consulteurs : « D'un ennemi incertain, tu te feras un ennemi certain, si tu ne te gardes pas. Le cheval est beau, mais tu ne peux pas le monter. Mets seulement la main dessus, et tu en auras une longue joie. Ne méprise pas ce que tu rejettes, lorsqu'on te le donne. Ce qui est tordu ne peut que difficilement se redresser. Il y a beaucoup de menteurs, ne les crois pas. » Telles étaient ces sentences (s'il est permis d'employer des exemples plus modernes à donner une idée des sorts anciens) que chacun devait appliquer à son cas particulier.

L'exemple de la Sibylle de Cumes inspira sans doute les deux nobles frères Marcius dans leurs prophéties, qui doivent être venues à la connaissance du Sénat avant la deuxième guerre punique (536-218). Ces *carmina Marciana*, dont les maigres restes (si l'on peut dire qu'il s'en est vraiment transmis quelque chose) nous laissent distinguer des apparences d'hexamètres, entremêlés de saturniens,

dénotent en certains passages l'esprit des livres sibyllins, par exemple dans la recommandation d'établir des jeux en l'honneur d'Apollon pour éviter d'être honteusement battus par les Carthaginois.

Outre ces avis prophétiques d'une portée générale, il y avait toute sorte de formulaires et de recueils de préceptes, qui donnaient des instructions techniques pour la vie pratique ; ils étaient rédigés en vers, et le plus souvent en vers saturniens, afin de mieux rester fixés dans la mémoire. Telles, les *Règles du paysan* adressées par un père à son fils pour l'instruire des époques favorables aux travaux des champs, de toutes les choses que, depuis Hésiode, le laboureur a intérêt à savoir, et particulièrement de tout ce qui peut paraître utile au paysan latin. On trouve un sens plus élevé dans les leçons morales qu'adresse vraisemblablement à un de ses proches Appius Claudius Caecus, le premier auteur latin dont on puisse saisir la personnalité. Cet homme d'état d'une indomptable énergie, qui, malgré son grand âge, combattit au Sénat dans un véhément discours les propositions de Cinéas et mit hors de champ le premier des diplomates grecs, appartenait à cette famille qui, depuis le décemvir, un des principaux auteurs du code romain le plus ancien, se distingua toujours jusqu'à l'époque des empereurs par son goût des choses littéraires ; c'est lui qui le premier édita une œuvre oratoire, en publiant cette célèbre et mordante harangue de l'année 474-280. Il est très probable qu'il n'était pas resté sans connaître les préceptes de l'école pythagoricienne qui florissait dans la basse Italie ; et l'un des rares vers saturniens qui se soient conservés de son livre de sentences cité plus haut, trahit d'une manière indéniable une source grecque. Cet homme d'action, riche d'expérience, recommande entre autres choses la possession de soi-même, pour que la passion n'amène pas de suites funestes. Il indique comment on doit se présenter devant un ami, devant un ennemi : « En voyant un ami oublie tes

ennuis ; si c'est ton ennemi, sois réfléchi, et ne va pas à sa rencontre de la même manière. » Ce sont des règles pratiques de ce genre et de cette simplicité qui, dès les temps anciens, ont dû fournir à la jeunesse des textes pour ses exercices d'écriture, de lecture, de mémoire. Une maxime vint s'ajouter à l'autre ; c'est ainsi que l'on accrut avec le temps, et en puisant à toutes les sources, ce trésor à l'usage des écoles. Ce n'étaient plus, il est vrai, des poètes comme Hésiode, Solon, Phocylide, Théognis et autres Grecs, dont la sagesse, sous une forme artistique et achevée, nourrissait le jeune Athénien ; ces vieilles maximes romaines étaient plus serrées, plus étroites et incomparablement plus lourdes, mais elles étaient revêtues d'une dignité solennelle, comme si celui qui les enseignait eût été un voyant (*vates*) et son enseignement un oracle. Même lorsque la littérature poétique eut pris un essor plus élevé, Caton l'ancien, l'homme moral, le type incorrompu du vieux paysan romain de la bonne roche, instruisait son fils dans un *carmen* saturnien sur la bonne conduite de la vie (*de moribus*) ; il y jetait un regard sévère sur le présent et le condamnait en quelques mots concis et énergiques pour rappeler les mœurs simples et la manière de voir des aïeux : « Les chevaux se payaient alors plus cher que des cuisiniers. Le métier de poète n'était pas considéré ; celui qui s'y adonnait ou qui se faisait entendre dans un banquet était appelé un écornifleur. N'achète pas ce dont tu as besoin, mais ce dont tu ne peux pas te passer ; ce dont tu n'as pas besoin est déjà payé trop cher à un liard. Un honnête homme, mon fils Marcus, est maître de la parole. » (Par conséquent, il n'a que faire des leçons d'un art exotique, tel que la rhétorique grecque.) Et pour finir, cette considération générale : « La vie de l'homme est quelque chose comme le fer. En se servant du fer, il s'use ; si tu ne t'en sers pas, la rouille le détruit. Ainsi des hommes. Par le travail, nous les voyons s'user ; néanmoins, la paresse et l'inertie sont plus funestes que le travail. »

LIVIUS ANDRONICUS.

C'est un Grec qui le premier cultiva la haute poésie à Rome, et c'est une plante grecque qu'il déposa dans ce sol étranger. Il entra comme maître d'école dans la nation barbare qui, après avoir étendu sa lourde main sur les peuples de la basse Italie, éprouvait aussi le désir de se rendre peu à peu maîtresse des richesses intellectuelles des *Graeculi*, de ce peuple d'orateurs et de poètes. La voluptueuse Tarente, où s'épanouissaient impudemment les plaisirs de Dionysos, fut conquise en l'an 482-272 par les Romains, qui, en punition de son insolence, la privèrent de son autonomie. Au nombre des prisonniers qui furent conduits à Rome et vendus comme esclaves, se trouvait le jeune Andronicus, âgé d'environ six ans. Il entra ou sur le champ ou plus tard dans la maison d'un Livius Salinator, aux enfants duquel il donna des leçons quand il fut devenu lui-même plus âgé. En récompense, il obtint la liberté ; il prit dès lors le nom de Livius Andronicus, et continua son métier de maître, à son profit cette fois, en enseignant le latin et le grec, dans sa propre maison et ailleurs. Dans l'usage des Grecs, l'enseignement de la grammaire exigeait qu'un texte servît de base aux exercices de lecture et à l'explication ; aussi fallait-il créer avant tout un livre convenable à l'usage des écoles. A cet effet, Andronicus choisit avec autant de bonheur que de tact l'Odyssée, qu'il traduisit en latin, au moyen du vers national, le saturnien. Mais cette Odyssée (ou quel que fût son nom à l'origine) n'était qu'un pauvre travail de manœuvre, semblable à une idole de bois taillée avec la hache sur le modèle d'une noble statue de dieu sculptée dans le marbre. Tantôt d'un style misérablement aride, tantôt développée en de plates paraphrases, la traduction d'Andronicus était lourde, sèche, sans âme et sans grâce. Cicéron la compare justement à une de ces

œuvres raides du sculpteur Dédale, qui ne séparait pas encore les pieds ni les jambes et qui indiquait les yeux seulement par un trait. A peine çà et là un mot heureux, un vers réussi récréaient la monotonie d'un style raboteux et inculte. Les noms grecs des dieux étaient remplacés par des noms romains : dès le début, c'est Camena qui est invoquée au lieu de la Muse ; elle s'appelle fille de Monéta (de celle qui fait souvenir), Morta prend la place de Moira, Kronidès (le fils de Kronos) devient le fils de Saturne, Hermès devient Mercure, Apollon le fils de Latone. Cette manière de traduire, adoptée dans la suite par tous les auteurs, suppose que la fusion de la mythologie grecque avec celle des Romains était déjà faite. Çà et là, pour remplir le vers ou pour donner quelque enseignement utile, une généalogie s'y trouve ajoutée. Si cet essai de débutant s'est maintenu malgré tout, comme livre de classe, jusqu'à l'époque de la jeunesse d'Horace, il n'est pas étonnant que la discipline énergique d'un Orbilius fût nécessaire pour plier à une tâche aussi dure les élèves récalcitrants. D'ailleurs il semble qu'à une certaine époque, on ait cherché au moins à transformer les saturniens grossiers d'Andronicus en hexamètres plus coulants et à les rendre ainsi plus supportables. L'explication de beaucoup de mots et de formes archaïques occupa les plus savants grammairiens depuis Varron jusqu'après l'époque d'Aulu-Gelle qui prétend même avoir vu à la bibliothèque de Patra un vénérable exemplaire de ce poème.

Andronicus se sentait la vocation d'abreuver les Romains à la source de la muse hellénique, et les circonstances le favorisèrent. La première guerre punique fut, après une durée de 24 ans, heureusement terminée. L'année suivante, (514-240) les édiles curules, chargés comme tels de donner des fêtes, considérèrent comme un devoir de rehausser l'éclat des fêtes nationales régulières qui occupaient déjà quatre jours (du 16 au 19 septembre) par des divertissements tout nouveaux ; entre autres, ils instituèrent des re-

présentations dramatiques à la façon des Grecs qui, depuis Alexandre le Grand, les avaient introduites dans les fêtes destinées à célébrer une victoire. Pendant les guerres avec Pyrrhus et les Carthaginois, plus d'un officier romain put se faire une idée, dans la basse Italie et en Sicile, de ce qu'était une scène grecque. A l'époque que nous venons d'indiquer, on représenta à Rome pour la première fois une tragédie et une comédie, écrites en langue latine. Andronicus, l'auteur, était en même temps l'acteur du rôle principal, probablement aussi l'entrepreneur responsable de tout et le directeur d'une troupe d'acteurs qu'il avait composée dans ses parties essentielles sur le modèle des sociétés ambulantes d'artistes dionysiaques. Les jeux scéniques de l'année 514 eurent un tel succès, qu'ils prirent place dans le cycle régulier des fêtes solennelles, et la tragédie ainsi que la comédie devinrent, à partir de cette époque, à Rome, comme jadis à Athènes, un des éléments indispensables des réjouissances du peuple. Dans un des chapitres suivants nous traiterons d'une manière plus complète du caractère et du développement de ces deux genres. Andronicus créa de toutes pièces, autant que nous pouvons le voir, la méthode que ses successeurs plus habiles n'en ont pas moins suivie. Dans leur répertoire tragique, les Grecs avaient remanié les vieilles œuvres classiques d'un Eschyle, d'un Sophocle, d'un Euripide, en les adaptant au goût et à l'intelligence de la génération présente. C'est d'après ces modèles qu'Andronicus fit ses traductions d'une manière libre. Dans le choix des sujets, il donna la préférence à la légende troyenne, à laquelle la faveur du public était le plus sûrement acquise ; la colère d'Achille, la folie d'Ajax désespéré, la prise de Troie grâce au cheval de bois, le meurtre d'Agamemnon où, contrairement à Eschyle, Egisthe jouait le rôle principal, le retour de Teucer, la rivalité entre Hermione et Andromaque rentrent dans ce cycle. A ces sujets vinrent s'ajouter les fables partout connues d'Andromède et

de Danaé, toutes deux célèbres grâce à Euripide, la vengeance de Philomèle sur Térée. Comparés avec l'Odysia, les maigres restes de ces tragédies dénotent un progrès notable : le ton et la langue sont beaucoup plus vifs et plus variés, bien que l'auteur ne se tienne pas toujours sur les hauteurs de la dignité tragique ; quelques charmantes images ou descriptions surprennent, l'allitération avec son harmonie tantôt énergique, tantôt pleine de douceur, fait çà et là un effet heureux. Les rythmes dramatiques que l'auteur connaissait couramment par la littérature de son pays, lui réussissaient mieux : ce sont le sénaire ïambique, le septénaire et l'octonaire trochaïques, et même les anapestes et les crétiques ; car les scènes parlées alternaient avec des scènes chantées et des monodies dont nous ferons connaître par la suite la récitation. Dans Ino, il y avait même un chœur chantant un hymne en l'honneur de Trivia (Diane-Hécate). C'est certainement Andronicus qui a établi les règles fondamentales des vers ïambiques et trochaïques conformément à la nature du latin, à la prononciation, à la mesure et à l'accentuation de cette langue, telle que la parlaient ses contemporains les plus cultivés.

Cicéron dit des tragédies d'Andronicus qu'elles ne méritent plus d'être lues, et ses comédies ont été reléguées à l'arrière plan par des successeurs plus considérables ; il est certain toutefois qu'il a porté sur la scène romaine un *miles gloriosus*, et Térence pouvait encore faire allusion à un mauvais jeu de mots de ce personnage.

Le talent d'écrivain d'un homme aussi utile, qui à l'apogée de son talent n'avait pas son pareil, devait trouver un nouvel emploi dans d'autres circonstances de la vie publique. C'est ainsi que nous voyons en plus d'une occasion Andronicus remplir le rôle de poète religieux et officiel. Pour l'expiation d'un prodige il composa un *carmen* que devait chanter un groupe de trois fois neuf vierges dans une procession solennelle à travers les rues de la ville. Il faisait justement répéter

ce *carmen* dans le temple de Juppiter Stator (547-207), lorsque la maison de Juno Regina sur l'Aventin fut frappée de la foudre. Les auspices faisaient craindre un malheur pour les matrones. Afin de les préserver, la fête projetée fut considérablement augmentée, et surtout la procession. En tête, deux vaches blanches et deux statues de Juno Regina en bois de cyprès; à la fin, les décemvirs couronnés de lauriers avec la toge bordée de bandes de pourpre. Au milieu, vêtues de longs habits, les vingt-sept vierges marchaient en chantant l'hymne d'Andronicus; arrivées au Forum, elles s'arrêtèrent et accompagnèrent leur chant de danses. Nous croyons aisément sur la foi de Tite Live, que ce *Parthenion* dut paraître rude et sans art à la postérité; il se peut fort bien qu'il ne l'ait pas lu lui-même. Le poète composa encore un chant de grâces et de victoire, que récitaient encore des jeunes filles, pour fêter les premiers succès de la guerre contre Hannibal. Et ce dut être M. Livius Salinator en personne, le vainqueur de Sena (547-207), qui fournit à son client le motif de ce péan. Cependant la classe des « écrivains » avait acquis grâce à ses travaux poétiques une plus grande considération. Mais les poésies de tout genre, même les drames, s'appelaient encore *carmina*. Un *carmen Priami* anonyme en vers saturniens fit en quelque sorte pendant à l'Odysia; un autre *carmen Nelei*, également fort vieux et d'un auteur inconnu, traitait sous forme de drame et en sénaires ïambiques la fable de Tyro, qui avait fait le sujet d'une tragédie de Sophocle. Lorsque le vieil Andronicus, le père des poètes, eut groupé autour de lui les compagnons de ses efforts, quand la corporation ainsi formée eut fait ses preuves, elle fut bientôt honorée par une reconnaissance officielle : aux « écrivains et acteurs » on assigna sur le mont Aventin dans le quartier des plébéiens, le temple de Minerve, patronne des ouvriers, des artistes, des savants, pour en faire à jamais le siège de leurs réunions et le lieu de leur culte. C'est là qu'ils pouvaient offrir en ex-voto les

récompenses honorables qu'ils avaient obtenues, c'est là qu'ils se rassemblaient pour discuter sur leurs intérêts communs. Tels furent les débuts de l'association des poètes (*collegium poetarum*) qui, se développant dans la suite, devint au bout de peu de temps une espèce d'école et comme un tribunal critique en matière de poésie.

Caton (né en 520-234) a encore connu le vieux Livius dans les années de sa jeunesse. Lorsque celui-ci mourut (vers 550-204), le rameau qu'il avait planté s'était déjà changé en un arbre imposant ; une vive émulation enflammait des hommes d'un talent considérable et les jeux scéniques avaient grandement étendu leur domaine. Pendant la deuxième guerre punique, disait un des plus anciens historiens de la littérature romaine, la Muse d'un pied ailé pénétra dans le peuple rude et belliqueux de Romulus. A vrai dire, la poésie ne fut d'abord cultivée que par des étrangers et il fallut bien du temps avant qu'un Romain de condition libre s'y vouât.

CN. NAEVIUS.

Peu d'années après l'entrée en scène d'Andronicus, un de ses compatriotes, Cn. Naevius, de condition libre par sa naissance et citoyen d'une ville latine de Campanie, se révéla à côté de lui comme poète dramatique (519-235). Pendant la première guerre punique il servit dans l'armée romaine ; à la paix, jeune encore (il était né entre 480-274 et 490), il se rendit à Rome ; il y passa une longue suite d'années dans une situation indépendante et s'y fit connaître comme un poète d'un esprit varié et fécond. Il y resta jusqu'au temps de sa vieillesse ; mais alors, forcé par la faction des Métellus qu'il avait offensée, de se réfugier à l'étranger, il se retira à Utique, où il mourut au bout de quelque temps (552-202). Tel est du moins le récit de saint Jérôme, qui n'a pas été sans exciter des doutes.

Ce n'est pas, comme Livius, par des besoins matériels que Naevius fut poussé vers la poésie, mais par son génie, dont la force créatrice prit son essor bien au-dessus des productions mécaniques de Livius. Comme tragique, il se rencontra avec ce dernier dans le choix de quelques sujets : tels le Cheval de Troie, Andromaque et Danaé. Le première de ces pièces renfermait une plainte émouvante de Cassandre sur la destinée de Troie, et cette rencontre de Ménélas avec l'infidèle Hélène, qu'avait rendue si célèbre l'ancienne épopée grecque ; elle paraît s'être maintenue sur la scène jusqu'au temps de Cicéron, comme une pièce à succès. Naevius emprunte encore au cycle troyen, la sortie et la mort d'Hector (les touchants adieux du héros en quittant les siens formaient une des principales scènes), puis une Iphigénie en Tauride, dont les fragments rappellent souvent l'Iphigénie d'Euripide. Aesiona (la délivrance de la fille du roi troyen par Hercule) faisait pendant à l'Andromède de Livius. Lucurgus devait être une pièce d'actualité : c'était la révolte du roi de Thrace contre le culte enthousiaste du dieu phrygien, et sa fin tragique. Il est fort possible que les réjouissances licencieuses et sauvages, que l'Etrurie transmit à Rome, et auxquelles on se livrait pendant les fêtes de Bacchus, aient été dès lors en vogue ; ce n'est que bien plus tard d'ailleurs qu'elles donnèrent lieu à un procès fameux (568-186). Les citations qui nous restent de cette pièce, en nombre assez considérable, nous permettent de conclure qu'elle avait une certaine valeur : nous y lisons dès le début le récit d'un messager annonçant l'invasion des Ménades, qui déchaînées comme leur maître Liber, foulent et dévastent les campagnes ; il raconte ensuite comment le roi irrité a envoyé ses gardes pour attirer « ces oiseaux à deux jambes » dans la montagne et pour s'en emparer. Le chœur des bacchantes enveloppées de serpents et portant le thyrse, chante un hymne « doux-sonnant ». Puis un des sergents du roi décrit, encore sous l'impression des sublimes orgies

qu'il a espionnées, la manière dont on a enfin trouvé et surpris les sauvages créatures se reposant, se rafraîchissant sur les rives du Strymon. Douces et résignées comme des victimes qu'on traîne au sacrifice, elles se laissent emmener par la main ; mais le tyran barbare donne, en les raillant, l'ordre de conduire à la mort les chanteuses devenues muettes. Le dieu lui-même, que Lycurgue (comme Penthée chez Euripide) tient pour un impudent jongleur, est amené prisonnier. En vain au cours d'un interrogatoire, il avertit le téméraire contempteur de sa puissance ; à la fin la catastrophe se produit : le fils de Sémélé invoque le tonnerre de son père, le palais du roi devient la proie des flammes et le châtiment s'accomplit.

Le style tragique de Naevius est déjà plus aisé et plus plein ; il est coloré et énergique, non sans descendre plus d'une fois à la langue sèche et rude de la vie journalière. Mieux que par ces restes de pièces, toujours insuffisants, nous pouvons apprécier son talent créateur par l'heureuse tentative qu'il fit en empruntant des sujets nationaux aux légendes du passé et à l'histoire de son temps, pour constituer un genre particulier de drames héroïques. Il est le père de la *fabula* appelée *praetextata*, qui était spécialement consacrée aux jeux triomphaux des généraux victorieux, et qui célébrait la destinée et les exploits de rois ou de grands capitaines romains. Pour le drame de Romulus, qui représentait le rétablissement des deux jumeaux dans leur droit, la délivrance de leur mère, la chute d'Amulius, l'auteur a emprunté l'important motif de la reconnaissance (ἀναγνωρισμός) à l'art d'Euripide. L'action que l'on peut reconstituer dans une certaine mesure en combinant Plutarque avec Denys d'Halicarnasse, offrait une série de situations pleines d'intérêt et de scènes touchantes ; elle commençait peut-être par l'arrestation de Romulus et par son interrogatoire, puis par celui de Faustulus devant Amulius ; ensuite venait la scène de la reconnaissance avec Numitor, le récit d'un berger,

l'intrigue ourdie contre Amulius, le soulèvement, l'attaque et le succès des conjurés. Dans le détail, comme dans le plan général, il semble que beaucoup de choses ont pu être imitées d'un drame grec, mais l'ensemble et la peinture des caractères appartiennent bien au poète. Il a eu la main heureuse en portant sur la scène la légende nationale la plus populaire, que le groupe en airain de la louve avec les jumeaux rappelait chaque jour depuis 458-296 au yeux de tous les Romains. Si dans la suite, des écrivains dépourvus de sens critique ou naïfs ont fait de ce poème un chapitre de leurs histoires, la faute n'en est pas à Naevius.

Clastidium avait pour sujet des événements de la veille et célébrait la victoire et le glorieux retour de Claudius Marcellus, qui rapporta de la bataille contre les Celtes les dépouilles royales du chef ennemi Virdumarus, « heureux de ne pas avoir perdu la vie et d'avoir revu la patrie ». La lutte décisive entre les Romains et les Insubriens a dû fournir matière à un récit riche en couleurs, fait par un messager. Ce drame guerrier a pu être représenté pendant les jeux du triomphe ou des funérailles de Claudius Marcellus (532-222 ou 546-208) par les soins de son fils, ou bien encore à l'occasion de la consécration du temple qu'il avait voué à la Virtus.

Non moins grande fut l'influence que, par l'indépendance et la hardiesse de son esprit, le poète exerça sur la comédie, pour laquelle il était encore mieux doué. Il est vrai qu'il n'a pas créé de genre nouveau dans ce domaine, mais il a assaisonné ses traductions libres d'originaux grecs de maintes allusions mordantes et railleuses à des choses et à des personnes italiennes et surtout romaines. C'étaient les habitants de Préneste et de Lanuvium avec leurs manies locales et leur cuisine favorite. Un peintre, Théodotus, qui dans la retraite mystérieuse de son atelier peint avec une « brosse à bœuf » des Lares dansant, pour les exposer en public au temps des Compitalia ; de vieilles escapades de

la jeunesse de Scipion l'Africain, qui était déjà célèbre, et qui jadis comme un amoureux de comédie, s'était disputé avec son père à propos d'une aventure galante; la politique inexpérimentée des jeunes fats qui mettent en danger la chose publique, — ces traits d'une mordante ironie rappellent Aristophane et son école. Naevius considérait lui aussi la scène comme un lieu où la liberté de la parole avait le droit de régner en souveraine malgré l'opposition des grands; mais la licence de ses railleries à l'égard d'hommes d'état et de membres des premières familles finit par susciter des désagréments à l'audacieux auteur, qui pouvait d'ailleurs s'y attendre. La police, en vertu de la loi des XII Tables qui interdisait les vers satiriques à l'adresse des personnes, le mit en prison; là il eut le temps de réparer ses torts en composant deux comédies où il doit avoir donné, d'une manière ou d'une autre, satisfaction à ceux qu'il avait offensés. C'est ainsi que les tribuns du peuple réussirent à faire sortir de prison leur allié politique. Mais sa résipiscence fut de courte durée. Bien que peut-être dans ses pièces postérieures il ait mis un frein à sa verve, l'ancienne malice reparut cependant plus tard en allusions rapides, comme dans ce vers célèbre à l'adresse des Métellus, gens à son avis sans mérite :

La destinée fait à Rome les Métellus consuls.

Il visait probablement Q. Caecilius Métellus, consul en l'an 548-206. La réponse disait :

Les Métellus feront du mal à Naevius le poète.

Et cet oracle de la destinée, les Métellus le confirmèrent par l'exil dont il a été question; peut-être mirent-ils quelques formes à expulser leur ennemi de Rome, en le décidant à se joindre avec d'autres volontaires à la suite de Scipion qui assiégeait en vain Utique (550-204).

Pour en revenir aux comédies du poète, le nombre considérable auquel elles s'élèvent (34) en comparaison du petit nombre de ses tragédies (7) prouve sa prédilection et son aptitude pour le genre gai. Avec quelle liberté il traitait les originaux, le fait suivant l'indique : il a été le premier qui, pour offrir aux spectateurs une peinture plus variée, ait fondu deux pièces en une seule, en empruntant des rôles et des scènes à l'une pour les placer dans l'autre. Les titres grecs, qui forment environ un tiers du nombre total de ses pièces, nous permettent de conclure que le public du théâtre romain était bien au courant de la langue, des usages et des mauvaises mœurs des Athéniens. Parmi les rôles qui servent de titres aux diverses pièces, il y a un juif, un prêtre de Cybèle, un diseur de bonne aventure, une marchande à la toilette, une femme d'esprit ; enfin le personnage, pris à Ménandre, du parasite qui flatte et ne lâche pas son homme (Colax), associé à l'officier fanfaron. Une coquette « jeune fille de Tarente » qui a donné son nom à la comédie où elle paraît, est dépeinte d'une façon frappante ; on dirait la voir : « Elle se démène, comme si elle jouait à la balle ; elle fait un signe de tête à l'un, cligne des yeux à l'autre ; celui-ci elle l'amorce, celui-là elle le tient ; ici sa main est engagée, tandis qu'elle pousse du pied un autre ; à l'un elle montre son anneau, l'autre elle l'appelle des lèvres, elle chante avec un tel, fait signe du doigt à tel autre. » Deux jeunes écervelés, qui ont fait un séjour dans la voluptueuse Tarente sont tombés dans les rets de deux belles, mais les pères rigides les ont suivis et les ramènent repentants dans le chemin de l'honnêteté.

Dans sa vieillesse Naevius entreprit une nouvelle œuvre qui fut d'une grande importance pour le développement de la poésie romaine. Déjà dans la *praetextata* il avait mis en drame des sujets empruntés à l'histoire nationale ; il en traita ici encore les événements les plus récents. Il s'imposa la tâche de peindre en vers saturniens la grande lutte contre

les Carthaginois, à laquelle il avait pris part comme soldat ; c'est ainsi que non seulement il créa la première épopée nationale, mais qu'il donna le premier récit artistique en langue latine d'une époque de l'histoire romaine. Dans ce choc grandiose de deux peuples puissants et confiants en leur force, il reconnut une catastrophe d'une importance considérable dans l'histoire du monde. Il comprit la grande mission des Romains et rattacha leurs origines à la tâche confiée par les dieux à Enée de fonder une nouvelle Troie dans le Latium. Son poème commençait au moment où le héros quittait Troie en flammes. Il se peut que l'auteur se soit adressé pour ce début à l'*Iliupersis* de Stésichore, œuvre bien connue dans la basse Italie. La description était saisissante : le vieil Anchise, après avoir consulté le vol des oiseaux, sacrifie une dernière fois dans sa patrie; puis pendant la nuit, le long convoi des exilés — Enée et Anchise marchant en tète avec les femmes qui, la tête voilée, versent d'abondantes larmes — se hâte vers l'unique vaisseau que leur a construit Mercure. Avant le départ, Anchise adresse une pathétique prière à Neptune, tandis qu'Enée fait entendre des paroles d'encouragement à ses compagnons, en tournant leurs regards vers leur nouvelle patrie du Latium. L'implacable Junon soulève une tempête qui menace d'engloutir les fugitifs, mais Juppiter console la tremblante Vénus, qui dans une plainte touchante, le prie d'épargner son fils bien-aimé. Le poète décrit ensuite le voyage autour des côtes de l'Itatie. Episodiquement il touche à certaines localités dont le nom était lié dans de vieilles légendes à l'histoire de divers personnages de la suite d'Enée, par exemple à l'île de Prochyta, où le héros avait mis au tombeau une parente de ce nom. Enée interrogeait la Sibylle de Cumes, près du lac Averne, et l'appelait Sibylle cimmérienne ; enfin il arrivait dans le Latium, où il trouvait un peuple pacifique, habitant les forêts. Son petit-fils Romulus, fils de la vestale Rhéa Silvia, reconnu facile-

ment par Amulius, devient le fondateur de la nouvelle ville du Tibre. Les noms des sept collines étaient expliqués d'une manière naïve, et d'anciens souvenirs des plus vieux temps y étaient évoqués.

Les lois de la poétique voulaient que la haine entre Rome et Carthage fût le résultat de motifs personnels. Comme nous savons que Naevius (ainsi que Virgile) a mis en scène les deux sœurs Didon et Anna, il est parfaitement croyable qu'il a déjà admis le séjour d'Enée chez la reine des colons tyriens établis à Carthage, leurs amours et la catastrophe bien connue. Mais cet épisode ne dut paraître dans la composition de l'œuvre telle que les règles poétiques la déterminaient, que lorsqu'il fallut préparer et expliquer l'explosion d'une guerre sans merci. Le récit détaillé des diverses phases de cette lutte de 24 ans, jusqu'à la conclusion de la paix, formait environ les deux tiers de l'œuvre entière. Il est certain que pour la description des batailles, l'antique épopée grecque fournit au poète bien des traits et des couleurs ; car il n'avait pas à coup sûr de renseignements complets sur les événements, tels qu'ils s'étaient passés. Les dieux de l'Olympe sont à leur assemblée, rangés par ordre de puissance ; c'est avec un respect tout particulier que le poète nomme l'habile et noble archer, le divin fils de Délos, l'Apollon pythien, en l'honneur de qui, dans les dix dernières années de la vie de Naevius (542-212), on fonda des jeux. Dans leurs délibérations, les dieux, en des discours développés, exprimaient avec énergie la sympathie partiale et l'antipathie que leur inspiraient les individus. Dès le début, le poète invoquait le secours des neuf sœurs, filles de Juppiter, c'est-à-dire des Muses grecques. Evidemment il chantait encore dans le ton de la Casmena nationale. Bien que Naevius eût donné au saturnien tout le fini dont il était susceptible dans l'état actuel des ressources de la langue, ce vers resta toujours un rythme raide, monotone, et de courte haleine. Cependant, il ne faut pas le méconnaître, le progrès

était grand, au point de vue du style, sur l'Odysia de Livius. Cicéron goûtait le vigoureux réalisme de l'exposition ; le *Bellum Poenicum* lui apparaissait comme une œuvre du statuaire Myron qui, tout en étant capable de représenter avec une grande vérité les formes des hommes et des animaux, de leur donner des attitudes et des mouvements libres, ne savait pas y mettre la vie intérieure, le souffle de l'âme. On songe au style lapidaire des monuments funèbres, lorsqu'on lit ceci :

« C'est à Mélita que se rend le Romain : l'île entière, la côte, il les brûle, les dévaste, les détruit et pille les biens de l'ennemi. »

Ce pied, dont le battement semblait répercuter le bruit des pas des légions, n'était pas fait pour les tendres sentiments, les délicates pensées et les images agréables.

L'œuvre audacieuse et originale de Naevius eut le succès qu'elle méritait. Ennius, qui se hisse sur les épaules de son prédécesseur et le regarde d'en haut avec dédain, ne s'est pas contenté de lui emprunter ou d'imiter, sans rien dire, quelques passages et des parties entières, notamment du début ; il lui a encore rendu l'hommage le plus éclatant, bien qu'à contre-cœur, en omettant dans ses vastes Annales l'histoire de la première guerre punique, ou en se contentant de l'effleurer, parce qu'elle était déjà écrite. Virgile même, dans les premiers livres de son épopée, a utilisé des scènes et des motifs heureusement trouvés et des passages entiers du poème de Naevius. En 740-14, lorsque Horace écrivait le deuxième livre de ses épîtres, on trouvait encore le poème de Naevius chez les amateurs de la vieille littérature républicaine, qui le lisaient avec autant d'enthousiasme qu'un ouvrage nouveau ; on en avait publié deux éditions : l'une de la main même du poète et sans divisions, l'autre partagée en 7 livres par le grammairien L. Octavius Lampadio, peut-être un ami de l'auteur, qui après sa mort fit connaître l'ouvrage par des lectures publiques et le rendit

plus accessible aux lecteurs par un travail critique. Du temps de Varron, il y avait déjà des commentaires et des glossaires pour les œuvres complètes de Naevius.

Naevius fut donc chez les Romains le premier vrai poète, dans la pleine signification du mot. Les services éminents qu'il rendit à leur poésie et à leur langue sont célébrés dans une épigramme en vers saturniens : « S'il était permis aux immortels de pleurer des mortels, les divines Camènes pleureraient le poète Naevius ; aussi, depuis qu'il est dans le gouffre de l'Orcus, on a oublié de parler latin à Rome. » Aulu-Gelle qui a lu ces vers dans le livre de Varron sur les poètes, les trouve caractéristiques par leur arrogance campanienne. Mais il n'était guère fondé, semble-t-il, à admettre que Naevius eût rédigé lui-même sa propre épitaphe. On peut, avec plus de vraisemblance, admettre qu'elle provient de Varron, qui dans son célèbre Album des Portraits (*Imagines*) d'hommes célèbres, a joint ces quatre vers à l'image de notre poète, soit qu'il les ait composés lui-même, soit que peut-être il les ait empruntés à l'édition de Lampadio. D'ailleurs le jugement qui s'y trouve exprimé répond au goût des meilleurs connaisseurs du IIe siècle avant J.-C., comme le prouve l'appréciation que Cicéron, au cours de ses dialogues sur l'Orateur, met dans la bouche de L. Licinius Crassus. Crassus, en effet, ne cite que Naevius à côté de Plaute comme modèle de la vieille langue latine, toute pure et sans fard ; il ne nomme ni Ennius, ni aucun des écrivains postérieurs.

Q. ENNIUS.

Une année après la première représentation dramatique de Livius Andronicus (515-239) naquit à Rudies Q. Ennius, fils de parents libres. Cette petite ville de Calabre, primitivement habitée par les Messapiens, dont les Romains triomphèrent en l'an 488-266, comptait depuis cette époque

parmi les communes soumises. Dans son enfance, Ennius y entendit à côté du dialecte populaire, moitié grec moitié barbare, des vieux Messapiens, trois langues : le grec, l'osque et le latin ; et en les étudiant il sut si bien s'en rendre maître qu'il a pu se vanter en plaisantant de posséder trois âmes (*tria corda*). La civilisation de Rudies, comme celle de toute la région, avait de tout temps été grecque, grecque aussi la langue des gens cultivés, et le grec fut en réalité la langue maternelle d'Ennius. Il se peut qu'il ait perfectionné à Tarente dans des études supérieures sa culture littéraire.

La seconde guerre punique fit entrer Ennius, lorsqu'il dut porter les armes, dans les rangs des peuples alliés avec les Romains, et le conduisit en Sardaigne, où, vers la fin de cette guerre (550-204), Caton, alors questeur du proconsul Scipion l'Africain, apprit à le connaître. L'honnête, ardent et intelligent centurion plut au jeune Romain, qui le décida à venir à Rome et à s'y établir. L'aigle romaine n'étendait-elle pas déjà ses ailes sur toute l'Italie ? Et les arts de la paix eux-mêmes ne florissaient-ils pas dans la capitale de la confédération ? Etranger, sans grandes ressources, mais peu exigeant, Ennius alla se loger dans le modeste quartier plébéien du Mont Aventin, où le temple de Minerve réunissait les poètes en assemblées régulières ; il partageait son logement avec un confrère, le poète comique Caecilius. Une seule domestique le servait, et il gagnait sa vie comme d'autres de son état, en donnant des leçons particulières de grec et de latin, soit dans son propre domicile soit au dehors ; il expliquait des auteurs grecs et faisait à l'occasion lecture de telle ou telle de ses œuvres poétiques. Il contracta ainsi des relations de plus en plus intimes avec de nobles familles, notamment avec les protecteurs et les amis de la muse grecque, avec Scipion, le premier Africain, avec Scipion Nasica, à qui, peu de temps auparavant, l'assemblée du peuple avait confié comme au meilleur des gens

de bien, la mission d'aller recevoir à Ostie l'image phrygienne de la Mère des dieux, et plus tard peut-être avec son jeune voisin Servius Galba, qui a dû être son élève. Lorsque le consul M. Fulvius Nobilior, un admirateur et un connaisseur de la poésie et de l'art grecs, qui s'occupait aussi de travaux savants, prit le commandement dans la guerre contre les Etoliens (565-189), il invita le poète, comme un compagnon agréable, à se joindre à son état-major, la cohorte prétorienne, et à le suivre au camp. C'était la première fois que pareil honneur était accordé à un poète, et le gardien des vieilles mœurs, Caton, ne manqua pas de demander compte à l'innovateur de sa frivolité en le traitant de Mobilior dans un discours public. C'est ainsi qu'à l'âge de 50 ans, Ennius guerrier assista au siège et à la prise d'Ambracie, mais il ne rapporta du riche butin qu'on y fit qu'une chlamyde de pourpre. Lorsqu'un lustre plus tard, le fils du triomphateur, Q. Fulvius Nobilior, qui avait hérité de son père le goût des lettres, conduisit des colonies militaires à Potentia et à Pisaure (dans le Picénum), le vétéran de Rudies y obtint pour sa part une petite propriété et en même temps les droits de citoyen romain. Naturellement, on ne lui imposa pas l'obligation de vivre dans la colonie ; il est certain qu'il a habité Rome jusqu'à sa mort et qu'il est resté en relations amicales avec des confrères et avec de nobles et intelligents protecteurs. Malgré la goutte qui le tourmentait de temps en temps, il vida bien des bouteilles jusqu'au moment où, âgé de 70 ans et vert encore, un dernier accès l'emporta.

Comme poète, Ennius a été infatigable et jusqu'à sa mort il est resté plein de vigueur et d'activité. La diversité d'aptitudes dont il fit preuve en cultivant tout le domaine de la poésie, est sans exemple dans l'histoire littéraire de la république romaine. Dans le genre dramatique, il était surtout doué pour la tragédie : l'expression du pathétique, le dessin des caractères héroïques, la peinture des passions

et des sentiments violents étaient plus conformes à sa nature que le comique. Deux fois, il reprit des sujets que Livius avait déjà traités, dans son Andromède et son Athamas. Près de la moitié de ses drames est tirée du cycle des légendes troyennes, ce sont : le retour néfaste de Pâris (Alexandre) dans la maison paternelle, le sacrifice d'Iphigénie, la guérison de Télèphe, tout le sujet de l'Iliade, réparti en une suite de trois drames, de la colère d'Achille à la mort d'Hector et au rachat de son cadavre, le suicide d'Ajax et l'accueil fait à son demi-frère Teucer par Télamon irrité, la destinée d'Andromaque prisonnière et d'Hécube, enfin l'acquittement d'Oreste par l'Aréopage. Ainsi, il embrassa tout le domaine des mythes troyens, dont un petit nombre seulement avait été traité par Livius ou Naevius et dont il a réuni plusieurs en groupes d'ensemble. Dans Alexandre, après la reconnaissance du fils du roi, éclatait une lutte ardente causée par la résistance de Cassandre. La prophétesse de malheur est destinée à troubler la joie de ses parents et de ses sœurs par ses avertissements et ses prédictions. Dans une vision sublime, elle voit la torche incendiaire de Troie, qu'Hécube, dans un rêve, avait cru mettre au monde, et elle appelle les citoyens pour l'éteindre ; elle voit les préparatifs de la flotte ; elle fait allusion à l'arbitrage fatal entre les trois déesses, qui aura pour conséquence l'arrivée de la Laconienne ; elle voit le cadavre déchiré d'Hector gisant sur le sol ; elle voit le cheval de bois qui escaladera les murs de Pergame et dont les flancs vomiront les guerriers destructeurs de Troie. Ce tableau sanglant de l'avenir se déroulait dans un *canticum* grandiose ; il semble même que la voyante, pleine d'angoisse et entraînée par la fureur, saisissait de sa propre main une hache pour réduire à l'impuissance le funeste envahisseur, mais une intervention divine l'arrêtait dans son dessein et le sort de la ville se trouvait irrévocablement arrêté. En remaniant l'Iphigénie, le poète latin lui donna une action

plus mouvementée par l'introduction d'un chœur de guerriers qui, fatigués d'une longue paix, soutenaient le parti de Ménélas. Par contre, Achille prenait en vrai chevalier le parti de la jeune princesse, et sa querelle avec l'armée, dans laquelle il avait le dessous, se trouvait placée au premier plan. Les drames de l'Iliade résonnaient du bruit des armes ; le « Rachat d'Hector » (*Hectoris Lutra*), renfermait surtout des récits de batailles détaillés. Des guerriers blessés venant du combat cherchent du secours et un refuge dans la tente d'Achille : c'est d'abord Ulysse comptant tous ceux qui, comme lui, ont été mis hors de combat par le fer phrygien ; puis le vaillant Eurypyle qui, malgré sa faiblesse et ses souffrances, raconte dans un célèbre récit les péripéties de la sanglante journée. Ensuite venaient la sortie de Patrocle, la triste nouvelle de ses exploits et de sa mort, l'armement d'Achille et son retour aux combats, la fin d'Hector et en dernier lieu la rencontre douloureuse d'Achille et de Priam. C'était une véritable accumulation d'épisodes et de descriptions violentes, dont il est difficile de se représenter l'unité et l'ensemble sous la forme d'une œuvre d'art bien définie. L'écroulement de la splendeur troyenne et l'arrogance des vainqueurs faisaient, comme dans les Troyennes d'Euripide, le sujet de l'Andromaque prisonnière (*Andromacha aechmalotis*). La noble épouse d'Hector perd sa dernière consolation : le jeune Astyanax lui est enlevé ; elle lutte en vain avec une héroïque énergie contre la cruelle sentence de mort. Après avoir tout perdu, elle faisait éclater la célèbre plainte dont Cicéron admirait tant la composition poétique et musicale ; elle passait graduellement d'une tristesse contenue à la douleur la plus déchirante, en rappelant les coups de la destinée qui depuis la mort de son époux s'étaient appesantis sur elle et sur sa maison. La vieille Hécube était aussi forcée de donner sa fille Polyxène pour la sacrifier à l'ombre d'Achille. Cette demande de Néoptolème, en provoquant la discorde parmi

les chefs grecs, faisait prévoir l'intervention de la Némésis pour menacer leur retour. En l'an 700-54, lors des jeux Apollinaires, cette célèbre pièce fut encore représentée avec un grand succès sur la scène romaine.

A ces drames du cycle épique s'ajouta une série considérable d'autres sujets. C'est Ennius qui, le premier, a présenté aux Romains la figure surhumaine de Médée, et cela en deux pièces différentes. A la célèbre Médée corinthienne d'Euripide (*Medea exul*), se rattachait, comme une suite pour ainsi dire, la Médée athénienne, également composée d'après un original d'Euripide, Egée. Mais le coup tenté par la femme du vieil Egée contre la vie de son beau-fils, qui revient inopinément dans son pays, n'avait que l'intérêt dramatique d'une pièce d'intrigue et ne pouvait égaler la violence tragique et entraînante que la passion de l'amante répudiée par Jason devait conserver même dans une traduction défectueuse. Des considérations religieuses et philosophiques sur la croyance aux miracles ont pu conduire l'esprit éclairé du poète à remanier la « Sage Mélanippe » d'Euripide. Le sujet patriotique d'« Erechtée » a probablement produit plus d'effet sur les spectateurs : les magnanimes discours des parents royaux, le courage touchant de la jeune victime, l'élévation morale de la pièce entière, tout était bien fait pour exalter les vrais Romains. Les luttes politiques des partis formaient un des principaux éléments de « Cresphonte ». La sympathie pour ce roi populaire qui tombait sous les coups d'aristocrates révoltés, se fortifiait encore grâce à la fidélité de Mérope, sa malheureuse épouse, que son propre père cherchait vainement à faire passer du côté de l'ennemi. « Phénix » plaisait par l'honnêteté virile du caractère principal, et faisait en quelque sorte pendant à « Télamon » : ici encore un père vieux et jaloux se trouvait en face d'un fils innocemment accusé, brave et supportant généreusement l'injustice. La folie d'Alcuméo, meurtrier de sa mère, ressemblait beaucoup à

celle d'Oreste dans les Euménides. Poursuivi par les remords de sa conscience, fugitif et suppliant, il déplorait ses souffrances dans un célèbre *canticum* devant la fille d'un roi étranger, de qui il attendait son salut. Pendant que d'une voix sombre et hésitante, il s'oublie à dépeindre son malheur, les fantômes épouvantables des Furies surgissent peu à peu devant son imagination surexcitée ; il les voit se jeter sur lui avec leurs torches brûlantes ; il voit Apollon bander son arc et le viser, et il supplie la noble jeune fille de le secourir. L'année de sa mort (585), le poète dont la verve était infatigable, fit encore représenter pendant les jeux Apollinaires une des œuvres les plus applaudies de sa muse tragique, « Thyeste ». Nous pouvons nous représenter la scène où le malheureux père, après l'horrible festin et la découverte de la fatale vérité, sort anéanti de sa demeure, en défendant aux hommes de l'approcher. Ainsi qu'Œdipe, il ne veut plus voir la lumière du jour. Enfin, après une plainte habilement graduée, l'énergie de la colère lui revient et il éclate en terribles imprécations contre la férocité de son frère : Atrée ! à lui aussi, le repos de la tombe sera un jour refusé pour jamais ; il fera naufrage, il périra dans les flots, les poissons dévoreront ses entrailles, les membres répugnants de son cadavre lacéré pourriront sur des écueils inaccessibles.

La *Praetextata* ne fut pas non plus négligée par Ennius. La légende de l'enlèvement des Sabines, si riche en situations dramatiques, était un choix heureux. Si l'on peut, d'après les récits de Tite-Live et de Plutarque, se faire une idée des détails de l'action, il faut croire qu'elle était pleine d'une animation guerrière. L'intervention conciliante d'Hersilia, qui a perdu son époux dans la bataille et qui a provoqué la sortie générale des jeunes femmes romaines, le discours persuasif qu'elle adresse aux pères Sabins devaient être une des parties les plus brillantes de l'œuvre. Guerrière aussi était la pièce que le poète composa sur la prise

d'Ambracie, pour en faire à Fulvius Nobilior un hommage personnel, et qui fut peut-être représentée au cours des fêtes brillantes données par le général victorieux en l'an 568-186.

A ces drames historiques se rattache, par une transition naturelle, un poème narratif destiné à glorifier les exploits guerriers d'un autre de ses protecteurs qui vivait encore. C'est la campagne triomphante de Scipion l'Africain dans la guerre d'Hannibal, que célébrait Ennius dans le « Scipion ». Pour ce poème, il choisit un vers non seulement bien connu des Romains, grâce au théâtre, et qu'il avait déjà lui-même employé avec prédilection dans les descriptions et les récits de ses drames, mais qu'on affectionnait particulièrement dans les chants triomphaux des soldats ; un mètre à l'allure vive et militaire, approprié à une parole abondante et sonore, le septénaire trochaïque. Mais il ne pouvait pas offrir aux gens d'une culture grecque, aux connaisseurs des formes artistiques élégantes, cette versification licencieuse qu'autorisait le débit dramatique. Il se trouve du moins que les septénaires conservés de ce poème ont été bien plus soigneusement construits, sans les licences prosodiques de la langue journalière, sans solution dans la thésis, presqu'avec la sévérité des purs tétramètres grecs. C'est surtout la merveilleuse description du calme solennel de toute la nature (probablement à l'occasion de l'heureuse traversée de la flotte romaine), qui donne une haute idée du style noble dans lequel le poème tout entier était écrit : « Le « vaste monde du ciel demeura immobile, en silence, et le « farouche Neptune laissa reposer les rudes vagues de la « mer, le Soleil retint dans leur course les pieds volants de « ses coursiers, les courants éternels des fleuves se sont « arrêtés, et aucun souffle n'agite les arbres. » Homère seul, ainsi que l'avouait au début le poète inspiré, aurait été capable de chanter dignement son héros. Il n'osait pas encore rivaliser lui-même avec le « Maeonide » ; mais il s'y

préparait par cette dernière œuvre, qui tient le milieu entre le poème saturnien de Naevius et la grande épopée des Annales. Il dédia le livre au héros lui-même, probablement en l'année de son triomphe 553-201.

Dès les temps les plus reculés, le *Pontifex maximus* inscrivait les principaux événements de l'année sur une table blanche : les noms des consuls et des autres magistrats, les incidents survenus en temps de guerre et de paix, avec l'indication des jours, des éclipses de lune et de soleil, des disettes et autres choses semblables. C'était le journal officiel, les *Annales Maximi*. La description historique, faite en détail, d'événements importants et occupant un certain laps de temps, date des guerres puniques. C'est ainsi que deux contemporains d'Ennius, Q. Fabius Pictor et L. Cincius Alimentus, essayèrent de rapporter dans un récit suivi, mais sommaire, l'histoire des temps antérieurs, depuis l'établissement d'Enée, et avec plus de développement l'histoire de leur époque, y compris la guerre d'Hannibal. Mais la langue de leurs pères leur parut encore incapable de suffire à cette matière. De même que Frédéric le Grand écrivit ses Mémoires en français, de même que les écrivains allemands les plus anciens écrivirent en latin, de même les auteurs en question préférèrent employer dans leurs œuvres la langue grecque, comme la plus répandue et la plus perfectionnée. Ennius conçut, lorsqu'il était déjà dans un âge avancé, le hardi projet de raconter toute l'histoire de son peuple, d'Enée au temps présent, non seulement dans la langue nationale, mais encore en vers. Composer des épopées sur telle ou telle guerre particulière, même des temps historiques, était depuis longtemps chose courante chez les Grecs. Les *Persica* de Choerilos avaient obtenu droit de cité dans les classes à côté d'Homère. Un contemporain d'Ennius, mais plus âgé, le Crétois Rhianos, exposait dans de vastes épopées la deuxième guerre messénique, et des événements, des luttes, des émigrations, des fondations,

qui appartenaient à l'histoire des Achéens, des Eléens, des Thessaliens, etc.... etc.... C'est à de tels modèles que s'était tenu Naevius dans son « Bellum Poenicum ». Le plan d'Ennius, bien plus grandiose, était unique en son genre, quoique l'auteur ait dû dès le début renoncer forcément à l'unité artistique, au sens le plus élevé de ce mot. Ce défaut n'excluait cependant ni la possibilité de ce qu'on pourrait appeler un centre idéal, d'une pensée générale dominant le tout, ni le fini des diverses parties, ni la tendance à proportionner, dans une certaine mesure, l'ordonnance des grands groupes. L'art qu'il avait indiqué de loin dans son Scipion comme un idéal inaccessible, l'art d'Homère se présentait maintenant à ses yeux comme le but à atteindre. Dans Scipion, ne s'était-il pas déjà affranchi du rythme plein de raideur des Faunes et des Voyants ? de même pour une œuvre d'une aussi puissante envergure que celle qu'il projetait alors, le septénaire trochaïque, toujours un peu monotone, ne pouvait suffire. S'il fallait que la langue acquît en même temps la souplesse, la richesse et un certain caractère de noblesse, si au calme imposant qu'exige l'épopée, il fallait savoir joindre l'art des nuances, la variété dans le ton et la marche du récit, si Ennius voulait en somme rivaliser avec Homère, il devait aussi écrire son œuvre dans le mètre de ce poète et s'approprier les règles sévères de sa versification. Ce n'était pas le vers vulgaire et lourd des sentences des oracles, mais le vrai hexamètre dactylique, avec son indissoluble arsis à deux temps et la structure élastique dont il est redevable aux césures, qui avait les qualités nécessaires pour soumettre la langue à une bonne discipline. Le latin, par suite du laisser-aller de la prononciation, qui naturellement augmenta avec le progrès de la vie publique et des relations journalières, en était arrivé bien vite à mutiler ses formes, et cela non seulement dans la conversation et sur la scène, mais même dans les inscriptions des monuments, si bien qu'il était dès

lors menacé de perdre ses désinences, de subir ces abréviations sourdes et ces contractions, qui plus tard, aux siècles de la barbarie, sont de nouveau revenues en usage et ont triomphé. Ennius, qui savait apprécier la pureté des formes grecques, lutta avec vigueur contre ce danger; grâce à lui, la langue énergique des Romains recouvra toute son harmonie, et de plus acquit un trésor de mots poétiques, avec la capacité de se perfectionner dans l'avenir. La prédominance des mots et des formes bisyllabiques prit fin sous l'influence du rythme dactylique, qui réclamait un retour plus fréquent des pieds de trois syllabes; la règle rigoureuse selon laquelle il ne dut plus y avoir que des longues ou des brèves, fit disparaître toute la racaille insoumise des syllabes douteuses; voyelles et consonnes rentrèrent dans la plénitude de leurs droits; c'est ainsi que façonna et enrichit son majestueux manteau, cet idiome romain à qui l'empire du monde était réservé. Mais ces innovations, malgré tous les égards que mit Ennius à conserver l'usage généralement admis et bien établi pour ne réduire que les corruptions encore mal assurées, l'heureux poète pouvait seul les tenter, car seul il était en situation de se donner pour l'organe des puissances supérieures. Ennius ouvrit sa chronique héroïque (*Annales*), comme jadis Callimaque son grand livre poétique de légendes, par une vision qui devait confirmer sa mission divine. Sur le Parnasse, prétendait-il, lui était apparue en songe l'ombre d'Homère qui, sortie des profondeurs de l'Achéron, lui avait dévoilé les secrets de la création et de la destinée après la mort, puis lui avait révélé comment son âme, autrefois logée dans le corps d'un paon, avait passé de lui au sage Pythagore et après la mort de ce philosophe au chantre de Rudies, par des intermédiaires inconnus. Ainsi initié, il avait rapporté de l'Hélicon la couronne toujours verte de la poésie, qu'on lui avait confiée pour la faire briller au milieu des peuples de l'Italie. Investi de ces pouvoirs, il prie les

muses grecques, habitantes de l'Olympe (et non les *Casmenae* nationales), de le seconder lui aussi et de procurer à ses chants une gloire éternelle. Au loin, sur les peuples et les pays, son œuvre poétique (il se sert de l'expression grecque *poemata nostra*) brillera d'une gloire éclatante, il l'espère, il en est sûr. Mais il sait, et il y insiste, que la science et l'art ne viennent à personne en rêve, il rappelle donc qu'il a dû les apprendre avant d'en faire usage, et il a conscience, il est fier du travail qu'il y a consacré. Joignez à cet orgueil l'ivresse de l'inspiration poétique dont il se dit hautement saisi, comme tous les vrais homériques, contrairement aux buveurs d'eau alexandrins ; et si Horace rappelle ironiquement que le père des poètes latins ne s'est jamais élevé qu'après avoir bu à la poésie héroïque, c'est qu'on a toujours dû se rappeler qu'à l'exemple de certains grands poètes grecs, il a fait honneur aux dons de Bacchus.

Ainsi que Naevius, il rattacha son récit à la destruction de Troie et au départ d'Enée. Ainsi qu'Homère et tous les successeurs de ce poète, il place les lots des mortels dans le sein des dieux de l'Olympe. Jamais poète épique de grand style dans l'antiquité, n'a donné une autre origine à l'éternel enchaînement des destinées des peuples ; et comment concevoir les choses d'autre façon ? C'est ainsi qu'Ennius fait tenir un conseil aux dieux dès le début ; dans ce conseil Juppiter, malgré les protestations hostiles de Junon, promet à Mars l'avenir le plus brillant pour les émigrés et leurs descendants. La divine amie du vieil Anchise, Vénus, lui fait révéler par la messagère du ciel le consolant arrêt du destin, pour qu'il décide les siens à quitter la patrie. Elle-même lui est apparue au moment du départ. Le pays destiné aux Troyens immigrants s'appelle Hespérie ; à cette occasion sont décrits la nature et les habitants de ce pays. Déjà Albe est fondée ; Enée a une entrevue avec le roi, se renseigne sur son origine et sa parenté et conclut une alliance. Il meurt, est élevé au rang des dieux, et laisse deux filles,

dont la plus jeune, Ilia, est vouée au culte de Vesta. Sa rude mais glorieuse destinée est annoncée à la jeune fille inquiète, d'abord dans un songe, dont elle fait à sa sœur, la même nuit, un récit saisissant :

Lorsque de ses tremblantes mains la vieille femme eut apporté la lumière,
La jeune fille arrachée par l'effroi au sommeil, parle ainsi en pleurant :
« Ma mère, toi la fille d'Eurydice, toi que notre père aimait !
« La force et la vie abandonnent maintenant tout mon corps.
« J'ai vu en rêve un homme beau, qui m'entrainait au milieu de saules délicieux
« Sur des rives et dans des lieux inconnus de moi ; puis je me trouvais seule,
« Egarée, ô ma chère sœur, égarée en des lieux déserts.
« Lasse, je me mettais en quête de tes traces, je te cherchais, mais je ne pouvais te rejoindre.
« Nulle part un sentier sûr ne s'offrait à mon pied.
« Alors je crus entendre la voix de mon père qui m'appelait et parlait ainsi :
« O ma fille, dit-il, de grandes peines te sont réservées,
« Ensuite du fleuve te viendra pour toujours la fortune.
« Après avoir parlé, notre père disparut tout d'un coup, ma sœur ;
« Et je ne pus le voir malgré tous les désirs de mon cœur.
« J'élevais bien souvent les mains vers les régions azurées du ciel
« En pleurant, et je le rappelai par des paroles caressantes.
« Enfin le sommeil vient de me quitter, et mon cœur est inquiet. »

Puis le célèbre récit relatif à la même Ilia, devenue mère des deux fils de Mars. Sur l'ordre du tyran Amulius, elle va être jetée dans le Tibre ; mais avant d'y être précipitée, elle invoque la divine mère de son père, Vénus ; la déesse apparaît, révèle la destinée des deux enfants et calme l'infortunée par de douces paroles, si bien que celle-ci, avec un héroïque courage, s'abandonne aux vagues hautes et gonflées du fleuve sacré, dont le dieu doit la prendre pour épouse. Bientôt les deux jumeaux, exposés aux flots en un lieu solitaire, près du figuier ruminal, sont trouvés et allaités par la louve ; puis, lorsque les eaux se sont écoulées et que les bergers avec leurs troupeaux retournent dans

la vallée, ils sont découverts par Faustulus. La sauvage nourrice, surprise par la foule curieuse, se sauve dans la forêt. Les enfants grandissent au milieu des bergers ; ils deviennent de vigoureux jeunes gens et soutiennent plus d'une lutte en hardis brigands, jusqu'au moment où ils sont reconnus par Amulius. On en arrive alors à la fondation de la ville. Les deux frères se querellent pour savoir lequel des deux lui donnera son nom ; ils s'en remettent à l'observation du vol des oiseaux ; la scène est décrite avec beaucoup de vie. Là bas, sur la montagne (le Palatin) se trouve Rémus, sur l'Aventin, c'est Romulus. Tous attendent, l'esprit anxieux, à qui le pouvoir tombera en partage, comme dans l'amphithéâtre, lorsque le consul donne le signal d'ouvrir les barrières. Le soleil d'or perce les nuages de rayons éclatants ; en même temps, du haut des airs, sur la gauche, descend en volant un superbe oiseau, et douze autres encore viennent se poser en des endroits propices. Romulus reconnaît que le trône et le sol du pays lui sont assurés en propriété. Le crime de Rémus, tandis que son frère trace l'enceinte, lui coûte la vie. Puis viennent l'enlèvement des Sabines pendant les jeux fondés par Romulus ; la guerre qui en résulte et l'heureux dénoûment que lui procurent les prières des jeunes femmes, notamment celles de la fille du roi, Hersilia, qui fonde entre les deux peuples la paix et la concorde ; l'organisation intérieure du nouvel état confédéré par la division en trois tribus, Titienses, Ramnenses et Luceres ; le meurtre de Titus Tatius, enfin l'élévation au rang des dieux de Romulus-Quirinus, que suivent au ciel, comme un père et protecteur, les ferventes prières et les actions de grâce de son peuple. Ici se terminait le premier livre, dont la matière était vraiment riche et belle à souhait ; l'imagination peut encore nous représenter la couleur des détails avec un certain éclat, en recourant surtout à Tite-Live et à Virgile.

Les deux livres suivants renfermaient l'histoire des rois ;

le deuxième allait du règne de Numa à la fin d'Ancus Martius, le troisième comprenait l'époque des Tarquins. Les rapports romanesques de Numa dans le bois sacré des *Casmenae* avec la nymphe Egérie, ainsi que les inspirations de cette dernière, formaient le sujet d'un élégant récit ; l'organisation du culte par le roi était au contraire brièvement consignée dans un style sec de chronique. La trahison de l'Albain Metus Fufetus, le combat des Horaces et des Curiaces, la destruction d'Albe donnaient matière à des descriptions plus détaillées. Dans le quatrième livre venaient la fondation de la république, la guerre avec Porsena, et l'escalade du Capitole par les Gaulois. L'éclipse de soleil, maintenant encore très controversée, que Cicéron date de l'an 350-404, était mentionnée dans le vieux style des Annales. Ce sont les guerres avec les Samnites qui ont surtout dû remplir le cinquième livre. Dans le sixième la guerre avec Burrus (Pyrrhus), le téméraire descendant d'Achille, était narrée avec une vivacité dramatique. Le poète romain raille l'impétuosité irréfléchie du sabreur épirote, qui, par un oracle à double sens (*aio te, Aeacida, Romanos vincere posse*), s'est laissé entraîner à une guerre funeste : « Faible d'esprit est la race des Eacides : ils sont plus forts à la guerre que forts d'intelligence. » Cependant les sentiments chevaleresques des Grecs apparaissent dans leur beauté en ces nobles paroles, avec lesquelles Pyrrhus renvoie sans rançon les prisonniers romains : « Ce n'est pas en marchands mais en guerriers, c'est avec le fer et non avec l'or que vous et nous voulons combattre pour la vie. La destinée vous réserve-t-elle l'empire ou bien à moi ? que la vertu en décide. » Un brillant passage, où la fierté des Romains conscients de leur force trouvait une expression élevée, a trait à la séance du sénat dans laquelle les propositions de paix de l'ambassadeur Cinéas étaient discutées, et au célèbre discours du vieil Appius Claudius, qui réussit à les faire rejeter : « Où, dans quelle voie, vos esprits qui jusqu'à ce jour avaient l'habitude

de rester fermes et droits, se sont-ils follement tournés? » Le poème s'élevait dans un nouvel essor avec le commencement du septième livre, où se trouvait l'introduction aux guerres puniques, qui remplissaient trois chants. Comme Naevius avait déjà décrit la première de ces guerres, le poète saisit ici, dès le début, l'occasion de s'exprimer sur les rapports de son art avec celui de son prédécesseur, et d'opposer fièrement la nouvelle forme qu'il avait empruntée des Muses grecques, aux vers incultes des Faunes indigènes et des bardes des premiers temps. Renonçant à reprendre le sujet déjà traité, il se contenta de dépeindre vivement et sommairement certains détails, par exemple la construction de la flotte romaine et les exercices à la rame des matelots ; il y mêla aussi de nouveaux épisodes, tels que cet aimable portrait où Aelius Stilo voulait reconnaître le poète peint par lui-même : « Un homme à qui bien souvent il aimait à faire « part de sa table, de sa conversation et des choses qui l'oc- « cupaient, lorsque les affaires du jour au forum et au sénat « l'avaient fatigué ; devant lequel il parlait avec confiance « de grandes et de petites choses, plaisantant et se déchar- « geant, en sa présence, de ce qui lui venait à l'esprit, bons « ou mauvais propos, certain qu'il les plaçait en lieu sûr ; « avec qui il discutait en secret ou même ouvertement bien « des affaires importantes ; qui savait parler sagement et se « taire, animé de nobles sentiments ; dont le cœur était sans « méchanceté ni fausseté, instruit, fidèle, aimable, affable, « disert, content de son bien, gai, intelligent, plein de tact, « point bavard, conservant dans sa mémoire de vieilles « choses dès longtemps oubliées sur les dieux et les « hommes. » C'est ainsi, en effet, qu'Ennius, comme ce brave homme avec Servilius, agissait avec ses nobles amis. Les préparatifs de la deuxième guerre, les événements en Espagne, les faits et gestes d'Hannibal jusqu'au passage des Alpes étaient exposés dans le septième livre. Le huitième le neuvième livres étaient réservés exclusivement à la lutte

violente et décisive en Italie et en Afrique. Dans une introduction superbe et profondément sentie, le poète dépeignait les terreurs et les furies de la guerre qui s'élancent hors des portes ouvertes de Janus :

après que l'horrible discorde
A brisé les battants revêtus de fer et les portes de la guerre.

❁ ❁ ❁

La sage raison est chassée, c'est le règne de la violence.

« On méprise le bon orateur, on aime le rude guerrier. Ce n'est pas avec de doctes paroles qu'ils combattent ; ils échangent des propos injurieux et attisent ainsi les inimitiés. Ce n'est pas en vertu d'une juste sentence, c'est par le fer qu'ils réclament satisfaction ; ils ne procèdent plus que par la violence. » Ce livre se terminait par la défaite de Cannes, la plus grande humiliation de Rome, mais le poète y laissait entrevoir la consolante perspective d'un changement heureux dans les destinées nationales ; dans le chant suivant il en venait au lent relèvement et enfin à la revanche, à la victoire, au triomphe de Rome. Le mérite du sage Fabius, qui « *cunctando restituit rem* », devait y être célébré. La figure la plus brillante de cette partie du poème était celle de Scipion, le premier Africain. Le poète revenait encore une fois au héros qu'il avait chanté lorsqu'il était dans la force de l'âge, et qui, dans l'intervalle (567-187), était descendu chez les ombres. Le mémorable entretien de Scipion et d'Hannibal fournit au poète l'occasion de mettre en lumière avec beaucoup de relief, les deux plus grands hommes de l'époque et le contraste de leurs natures. On trouve aussi mention des guerres avec Philippe et Antiochus dans les restes des livres suivants. Le quinzième livre était destiné à la glorification de Fulvius Nobilior et à la prise d'Ambracie à laquelle le poète assista.

Il va de soi qu'Ennius, en commençant son ouvrage, n'en a pas embrassé d'abord tout le développement et toute

l'étendue, mais dès le début, son plan était de suivre l'accroissement de la grandeur romaine, depuis la fondation de la ville jusqu'au temps présent, et de montrer la mission providentielle du peuple destiné à règner sur le monde. Animé de cette pensée, il se mit courageusement à l'œuvre. Lorsqu'il avait terminé des parties d'une certaine longueur, il les lisait probablement dans le cercle de ses confrères, et les communiquait aussi à d'autres amis : c'est ainsi qu'il fut accompagné et soutenu par le plaisir et l'intérêt que les meilleurs Romains prenaient au progrès de son œuvre. Au fur et à mesure de son développement, le poème exigeait çà et là, pour que l'esprit pût s'orienter et se reposer, une borne, une pause en un endroit important, comme par exemple celle qu'offrait le commencement des guerres puniques. Là, le poète reprenait pour ainsi dire haleine, en méditant dans des vers d'introduction sur le but et les moyens de son art. Pour permettre d'embrasser mieux le tout et pour céder au goût que l'antiquité avait de la symétrie, il paraît avoir divisé sa matière en triades (subdivisions de trois livres) : 1° les commencements et l'époque des rois ; 2° la soumission de l'Italie ; 3° la victoire sur Carthage ; 4° la guerre contre Philippe et la déclaration de l'indépendance de la Grèce ; 5° l'extension de la domination romaine jusqu'en Asie. — Ces cinq grandes divisions formaient chacune un ensemble de trois livres ; il semble, en outre, que la première et la deuxième triades, de même que la troisième et la quatrième, constituaient respectivement deux hexades : d'où la nouvelle introduction au début du septième livre ; le dixième livre et le seizième avaient aussi, on peut le prouver, un *prooemium*, et, sans qu'il y ait certitude, on a des raisons de croire que le douzième livre se terminait par une récapitulation en forme d'épilogue. Tandis que le poète parcourait sa carrière en suivant d'un pas presque égal, et avec un entrain soutenu, les grands événements de l'histoire du monde, les impressions de sa propre vie le péné-

traient toujours davantage, à mesure qu'il augmentait en âge; c'est pourquoi il s'adonna de plus en plus librement à la peinture des épisodes isolés et des impressions personnelles, tandis qu'il expédiait brièvement les actions des masses. Bien des héros ambitieux de gloire ont dû s'adresser au complaisant poète pour lui demander de leur donner l'immortalité ou quelque rameau de laurier. Le seizième livre surtout, paraît avoir été ajouté par Ennius afin de plaire à deux vaillants frères, ou, plus exactement, le poète, en leur faveur, élargit le cadre de la guerre d'Istrie (576-178) qui occupait ce livre. Quoique sans grande importance, cette guerre offrait une riche matière pour les épisodes dans le style de l'antique épopée héroïque. Par malheur, c'est justement ici que l'interprétation et le classement exact des fragments, faute de traditions historiques et par l'incertitude des témoignages, deviennent extrêmement difficiles. Un courageux tribun militaire, peut-être un des frères que nous venons de citer, a défendu contre un nombre supérieur d'ennemis les enseignes de sa légion. Sa résistance obstinée est décrite d'après l'exemple d'Ajax dans la Patrocleia : « De tous « côtés il pleut des traits sur le tribun ; ils percent son bou- « clier, dont la bosse retentit sous les javelots ; l'airain du « casque résonne ; mais de tous les ennemis qui le pressent, « aucun n'est capable d'entamer son corps. Les lances qui « tombent sur lui comme une grêle, il les secoue et les « brise. Tout son corps est couvert de sueur, il respire avec « peine et n'a pas le temps de reprendre haleine : tant les « Istriens le harcèlent de près avec leurs traits aigus. » Deux Istriens, sur le modèle des deux frères Lapithes de l'Iliade (M. 127, sqq.), font une sortie de la porte d'une ville assiégée et se baignent dans le sang des assiégeants : c'est d'eux que sont imités le Pandarus et le Bitias de Virgile au neuvième livre de l'Enéide.

C'est ainsi que le chantre de Rudies est devenu l'Homère des familles romaines et du peuple romain : par là, il a jus-

tifié son droit de citoyen dont il était si fier. A la fin de l'œuvre, à l'endroit qui convenait pour parler de sa propre personne, le poète, âgé alors de 67 ans, se glorifie :

« Nous sommes Romains, nous qui jadis étions Rudiens. »

Il pouvait, avec raison, se comparer au noble coursier qui, après avoir souvent triomphé dans l'arène olympique, fatigué par le poids des années, se laisse aller à un repos bien mérité. L'étendue de son œuvre poétique, chacun des dix-huit livres étant de 1.500 à 1.800 vers, peut être évaluée de 27.000 à 32.000 vers, somme qui dépasse considérablement le nombre des vers de l'Iliade. Il peut y avoir travaillé environ vingt ans. L'ensemble des fragments parvenus jusqu'à nous et dont bien peu ont une certaine longueur, contient environ 600 vers. Quelle inappréciable richesse, quel talent à décrire les choses et les personnes les plus diverses, quelle variété de couleurs et de tons n'exigeait pas la matière colossale qui embrassait un espace de près de six siècles, pour que l'intérêt n'allât pas en se refroidissant ! Outre les sources historiques, telles que les œuvres d'un Timée, d'un Fabius Pictor, il faut que l'auteur, qui avait beaucoup lu, ait eu sous les yeux, pour les temps les plus reculés, des documents officiels, les chroniques particulières de certaines familles, des *carmina* du genre décrit plus haut ; pour les âges plus récents, il a dû recueillir de plus les communications orales de témoins oculaires. De cette ressource il usa librement, suivant son choix et son inspiration ; souvent un lecteur pénétrant de Tite-Live croira reconnaître chez cet historien un souffle de la poésie d'Ennius, des couleurs, des traits qui la rappellent, et il pourra, de ces impressions, ébaucher une image plus ou moins exacte du relief et du feu des Annales. Sa situation de client immigré, en même temps que son but patriotique et poétique, recommandaient à Ennius de peindre sur un fond d'or, en laissant dans l'ombre autant

que possible tous les malheurs et les défaites de sa nation. Dans le développement comme dans le choix de sa matière, il devait être forcément inégal, car il était guidé par des considérations artistiques et poétiques plus que par l'idée d'être complet. Les espaces de temps étaient aussi très inégaux dans les divers livres : tandis que les sept premiers livres embrassaient 535 années, jusqu'au commencement de la guerre d'Hannibal, les onze derniers ne s'étendaient que sur 42 années. Autant qu'on peut le voir, le maître, dans sa vigueur infatigable, ne perdit pas haleine. A l'inspiration qui le soutenait, se joignaient la souplesse de son talent, la fécondité de sa veine poétique. Naturellement, Homère, *pater Homerus*, dut lui prêter largement secours, non seulement avec l'appareil de sa mythologie, mais encore avec les détails des descriptions de batailles, avec le luxe et la clarté de ses comparaisons, en un mot avec ce qui constitue, pour l'invention et l'élocution, le style de l'épopée héroïque. Sans doute, Ennius ne se gêna pas d'emprunter aussi à son devancier Naevius, comme nous l'avons déjà dit, mainte scène réussie, mainte heureuse invention. Mais le seul fait de traduire son grand modèle dans une forme qui voulait rivaliser avec lui, de frapper un trésor de mots épiques avec un métal où devait toujours entrer un alliage étranger, était une œuvre de créateur qui exigeait un génie linguistique de premier ordre. S'il faut reconnaître que par le drame aussi la langue romaine a acquis une souplesse et une richesse remarquables, ainsi que l'éclat oratoire, la plus grande part de ce service revient encore à Ennius, en tout cas pour le style sérieux de la tragédie. Si les Annales portent dans l'ensemble un caractère plus archaïque (et cela moins dans la forme des flexions que dans la formation et le choix des mots), cette différence tient en partie à ce sentiment d'Ennius, que le poète consacré par la muse pour chanter les exploits des Romains, doit employer un langage plus solennel que

les personnages de la scène, même les héros, qui n'agissent en somme que pour leur propre compte. L'imitation du style d'Homère et le rythme de l'hexamètre conduisaient ensuite à la création de mots composés dont les désinences fussent pleines et sonores, en quoi la poésie saturnienne, malgré l'Odyssée de Livius, n'avait réussi qu'à faire rien ou peu de chose. La construction des phrases et l'architecture des périodes ne reçurent également quelque harmonie que des narrations chaleureuses des Annales et de l'emploi qui y était fait des figures poétiques : là pour la première fois étaient substitués à la raideur d'un style lapidaire, à la juxtaposition de membres grêles, à une diction essoufflée, une charpente et une chaîne vigoureuses, un son de voix large et plein. Le vers, quoique construit d'après les lois fondamentales de l'art grec, était encore bien éloigné de l'harmonieuse sonorité et des finesses étudiées de l'époque classique ; l'accumulation des spondées, des césures défectueuses, des rudes élisions, blesse une oreille délicate; cependant il y a bien des vers vigoureux et sonores. Par la recherche très variée de l'harmonie imitative, le poète s'étudia à reproduire la grâce et la beauté des œuvres grecques. Dans la mesure des syllabes, il observa rigoureusement la règle du temps double donné à une voyelle brève devant deux consonnes dans le corps du mot. Dans les mots où l'on ne pouvait plus ramener à leur quantité première les syllabes que l'usage avait abrégées, mais dont la longueur primitive était restée connue, cette longueur pouvait encore s'affirmer à l'occasion, soutenue par le temps fort du pied ou par une césure qui coupait soit le rythme du vers, soit la structure de la phrase.

Cette œuvre grandiose, mieux caractérisée encore par le titre bien postérieur de *Romais* que par le modeste nom d'Annales, a été des siècles durant le livre et le poème national des Romains, et pour beaucoup, même aux époques marquées par le progrès et la perfection de l'art, il demeura

vénérable. Peu après la mort du poète, Q. Vargunteius, probablement un ami du défunt, le lisait régulièrement à certains jours fixés, en nombreuse réunion ; d'après la méthode appliquée par les savants alexandrins à Homère, il consacrait son activité et sa pénétration à en établir, à en corriger d'une manière critique le texte. comme nous avons vu que Lampadion avait déjà fait pour Naevius. Le maître de Jules César, M. Antonius Gnipho, a rédigé un commentaire des Annales. A la même époque, M. Pompilius Andronicus a écrit des *elenchi* très appréciés pour les Annales, peut-être aussi un examen et des recherches historiques sur les sources et les emprunts d'Ennius ; du moins, Orbilius se faisait gloire d'avoir tiré ces travaux de l'obscurité et de les avoir publiés sous le nom de l'auteur, qui, disait-il, pressé par des besoins d'argent, avait été obligé de les vendre. Sur un mur de Pompéi on a retrouvé un hémistiche des Annales tracé avec une pointe. Ce n'est que lentement que l'Enéide, qui leur doit beaucoup, les a reléguées à l'arrière-plan. Quintilien veut qu'on honore le poème d'Ennius comme un bois sanctifié par le temps, dont les chênes antiques et puissants inspirent moins l'admiration que le respect. Ovide, naturellement, trouve les Annales rustiques et mal peignées ; par contre, Hadrien, qui n'était pas un juge moins prévenu, préférait Ennius même à Virgile, comme d'ailleurs Caton à Cicéron. Rien d'étonnant, par suite, qu'au temps d'Aulu-Gelle, Ennius eût des rapsodes (*Ennianistae*), qui, même dans de petites villes comme Puteoli, récitaient des morceaux des Annales au théâtre devant un public enthousiaste ; alors aussi les manuscrits anciens et corrects du poème, surtout ceux dont l'authenticité était prouvée, se payaient cher en librairie.

Le traducteur zélé des tragédies d'Euripide, on pouvait s'y attendre, avait aussi du goût pour les raisonnements philosophiques ; et l'adaptation de la Melanippa, ainsi que des exemples du Télamon, prouvent qu'il ne tenait pas plus

que son devancier grec, les problèmes de la création et de la providence éloignés de la scène. Même, il n'avait pas peur des remarques sceptiques dans l'esprit d'Epicure, et il exprima en termes rudes sa méfiance envers les devins :

> Toujours je l'ai dit et je le dirai, il y a des dieux au ciel.
> Cependant ils ne se mêlent pas, à mon avis, de la conduite du genre humain.
> S'ils s'en mêlaient, les bons seraient heureux, les méchants malheureux ; c'est le contraire qui a lieu !
> Ces superstitieux voyants, race impudente de jongleurs,
> Paresseux d'esprit ou fous, misérable racaille de mendiants,
> Qui ne connaissent pas leur propre chemin, à d'autres ils montrent la voie ;
> Ils vous promettent des trésors, et ils vous mendient une drachme.

Epicharme, le poète comique sicilien, était aussi profondément imbu de la philosophie de Pythagore et d'Anaxagore, et volontiers il semait dans le dialogue de ses pièces, sur le ton de l'ironie le plus souvent, des discussions dialectiques de ce genre ; on avait publié sous son nom un poème philosophique et didactique de la Nature, œuvre probablement très lue dans la Grande-Grèce et qui a dû arriver par cette voie à la connaissance du demi-grec Ennius. Ecrit en tétramètres trochaïques, le pied favori d'Epicharme, ce poème n'était peut-être qu'une anthologie des passages où Epicharme dans ses comédies avait traité de ces questions. Le respect que l'Italie accordait à la sagesse pythagoricienne avait déjà, du temps des guerres samnites, trouvé à Rome une expression matérielle : Apollon Delphien ayant ordonné d'élever une statue au plus sage des Grecs, c'est au philosophe de Samos que l'on dressa cette statue sur le *Comitium* romain. Cicéron place à la même époque (nous ignorons d'après quelle source) un entretien philosophique qui a dû avoir lieu entre le Samnite C. Pontius et le pythagoricien Archytas. La légende d'après laquelle Pythagore reçut les droits de citoyen romain sous le roi Numa montre combien l'influence de l'enseignement

et de la doctrine pythagoricienne sur les Romains paraissait ancienne. Il ne serait pas étonnant que Caton lui-même, dans sa jeunesse, pendant son séjour à Tarente (545-209), se soit fait initier à cette école, surtout à ses principes de morale. Ainsi le terrain était préparé ; Ennius pouvait maintenant, par une traduction libre du poème attribué à Epicharme, initier les lecteurs romains d'esprit élevé et curieux, à la philosophie grecque telle qu'elle était connue en Sicile et dans la Grande-Grèce. Ennius intitula son poème *Epicharme* et conserva le mètre de l'original, auquel la scène avait habitué l'oreille des Romains ; il en observa même les règles avec plus de rigueur et de pureté que dans le drame. Dans l'introduction, il racontait qu'il avait fait un rêve où il se croyait mort ; il voulait expliquer par là comment il était arrivé à la sagesse, peut-être par les leçons qu'il avait reçues dans l'Orcus de la bouche de feu Epicharme, de même qu'on attribuait à Pythagore une visite aux enfers. C'est par cet artifice que le philosophe sicilien a la parole dans le poème d'Ennius. L'accouplement du ciel et de la terre crée le monde, en même temps que la chaleur s'unit avec le froid, l'humidité avec la sécheresse. Les quatre éléments sont l'eau, la terre, le souffle (*anima*), le soleil. La terre est la mère nourricière de tout : elle enfante et reçoit de nouveau en son sein ce qu'elle a enfanté. L'esprit est un feu emprunté au soleil, le corps est fait de terre. Juppiter, le principe de tout accroissement, est assimilé à l'Aer Grec, l'air mobile et humide.

Le désir d'offrir encore aux libres penseurs romains un sujet intéressant emprunté à la littérature grecque à la mode, lui suggéra l'idée de traduire l' « Histoire Sacrée » de l'Agrigentin Evhémère. Dans ce roman célèbre, qui date environ de l'an 300 av. J.-C., l'auteur, au grand scandale des âmes pieuses, avait parodié les apothéoses de princes défunts, si fréquentes au temps qui suivit la mort d'Alexandre, en expliquant les légendes des dieux et des héros par l'histoire

tout humaine d'une vieille dynastie régnant sur le monde. Il était une fois un roi Caelus, mort en Océania, enterré en la ville d'Aulacia (*Urneville*, des urnes cinéraires des morts). Ses fils étaient Saturne et Titan : ce dernier, un affreux garnement, exclu du pouvoir par les intrigues de ses sœurs Cérès et Ops et de sa mère Vesta, conclut un accord avec son frère et le décide à ne pas laisser vivre ses descendants mâles, afin que ses fils à lui, Titan, pour le dédommager, héritent du pouvoir. Néanmoins Juppiter, Neptune, Pluton conservent la vie. Titan irrité, avec le secours de ses fils, fait prisonniers son frère et sa sœur Ops, la mère des trois frères, et les enferme dans une enceinte murée. Juppiter, arrivé à l'adolescence, délivre son père avec l'aide des Crétois, ses parents, et le rétablit sur le trône. Mais celui-ci lance des gens contre son sauveur, cherche à le tuer et provoque ainsi lui-même l'accomplissement de l'oracle qui a prédit que son propre fils le chasserait du royaume. Fugitif et poursuivi, Saturne erre de tous côtés jusqu'à ce qu'il trouve péniblement un refuge en Italie. Cependant Juppiter réside sur le mont Olympe ; c'est là que se rendent les hommes lorsqu'ils ont une sentence à lui demander ou une nouvelle découverte à lui communiquer. Par un édit, il défend de manger la chair humaine ; il parcourt le monde, conclut des alliances partout avec les princes et stipule avec eux que, pour consolider cette amitié, ils lui consacreront un édifice (*fanum*) ; c'était un adroit stratagème pour fonder son propre culte. Après avoir parcouru cinq fois le monde, après avoir pourvu de trônes tous ses amis et parents, après avoir donné aux hommes, entre autres bienfaits, des lois, des mœurs, les moyens de vivre, il meurt enfin dans l'île de Crète, où l'on voit son tombeau orné d'une vieille inscription grecque, puis il monte vers les dieux. — Ennius a-t-il été assez naïf pour prendre au sérieux les élucubrations de celui que Callimaque appelait un « vieux farceur », la chose est difficile à croire, bien que Cicéron nous l'assure. De la

rédaction primitive de son travail, il ne s'est rien conservé. Cependant, on prenait encore plaisir à lire ce livre au IVe siècle après J.-C. ; c'est ainsi que Lactance en transcrit de longs passages, mais sous une forme tout à fait moderne, qui ne nous donne aucune idée du style d'Ennius et qui ne confirme en aucune manière l'assertion, d'ailleurs sans preuves, d'après laquelle le traducteur romain aurait rendu en vers la prose du texte.

C'est à la littérature philosophique populaire des Grecs qu'Ennius a emprunté le titre *Protrepticus* qui y figurait souvent en tête d'exhortations morales ; du *Protrepticus* d'Ennius, il ne nous est parvenu qu'un mot. Les *Praecepta,* si on doit les distinguer de l'ouvrage précédent, avaient à coup sûr un sujet tout voisin ; ils renouvelaient par un changement dans la forme (tétramètres trochaïques), le genre, de tout temps en honneur, des recueils de préceptes moraux. Les trois vers incomplets que nous en possédons ont trait aux soins de l'agriculteur qui arrache la mauvaise herbe poussant au milieu des semailles ; c'était peut-être là une image à l'adresse de l'éducateur.

Le poème gastronomique *Heduphagetica* trahit le Tarentin ; c'était également (ainsi que l'indique déjà le titre dans son altération barbare) la traduction d'un original grec, vraisemblablement l'Ἡδυπάθεια d'Archestratos, comme la comparaison des fragments l'a établi. Vers le temps où naquit Ménandre et où les plaisirs de la table jouaient un grand rôle dans la comédie attique, ce Sicilien de Géla avait décrit en hexamètres un voyage de découvertes gastronomiques autour du monde ; il y parodiait le pathos de l'épopée héroïque et didactique. De cette ironie piquante, on n'aperçoit pas la moindre trace dans le maigre reste qui s'est conservé de l'imitation d'Ennius ; ce sont onze vers sur les endroits où l'on trouve les meilleurs poissons et autres produits de la mer. Ce qu'on y voit de plus intéressant, c'est le caractère de la versification : à en juger par ce fragment,

l'hexamètre s'écartait sensiblement de la rigueur prosodique et métrique des Annales, et dans les licences commises (deux résolutions du temps fort au premier pied) se rapprochait à la fois des vers dramatiques et des hexamètres vulgaires des vieilles sentences d'oracle. Rien ne nous empêche d'admettre qu'Ennius s'y essayait pour la première fois à imiter la métrique grecque ; cette tentative devait donc être considérée comme un premier pas dans le développement d'un art qui n'apparaît réglé selon des principes fixes que dans les Annales. Comme l'hexamètre était devenu la forme traditionnelle des prophéties, il se peut qu'Ennius ait été obligé dans un poème didactique, c'est-à-dire dans un genre qui prétendait toujours à une certaine dignité sacerdotale, de lui conserver son ancienne harmonie.

La littérature libertine à la mode chez les Grecs, connue d'Ennius par ses relations avec Tarente, comptait entre autres ouvrages les « Entretiens » originaires d'Ionie (λόγοι Ἰωνικοί), auxquels dans le temps de Ptolémée Philadelphe, Sotadès de Maronée en Thrace avait donné une forme presque littéraire : c'était un mélange varié d'histoires obscènes, licencieuses, voire même instructives (fables, farces, anecdotes), de considérations sérieuses sur la vie et la destinée, agrémentées d'exemples et de remarques, de sorties ironiques à l'adresse de contemporains, sans en excepter les plus haut placés ; une production intermédiaire entre la poésie et la prose, c'est-à-dire n'appartenant à aucun genre de poésie chantée ou accompagnée de musique, versifiée toutefois ; mais cette mesure ionique (à six temps et à rythme descendant) donne l'impression d'une marche traînante et négligée ; on dirait que le soulier mollement attaché reste pendu au pied, passe irrégulièrement d'un mouvement contenu à un pas sautillant, et sorte de la mesure, tout en ordonnant et en réglant cette négligence et cette lenteur de l'allure avec art et d'après des lois établies : tel un conteur populaire ou un jongleur qui, dans le cercle de

ses auditeurs de toutes classes que le hasard a réunis autour de lui, laisse tomber de ses lèvres ses farces plutôt qu'il ne les raconte ; tel encore un fou de grande maison ou de cour qui, après le festin, devant les convives repus et paresseusement étendus sur des coussins, fait son boniment avec la même négligence. Ces bavardages de valeur douteuse reçurent droit de cité à Rome par la traduction latine qu'Ennius en donna sous le nom abrégé de l'auteur grec Sota. L'imitation de la forme métrique, qui réclame la sévère prosodie de l'art grec, l'avait peut-être tenté. Marc-Aurèle et son maître Fronton échangèrent encore un exemplaire de ce livre, dont quelques fragments sans importance nous ont été conservés par de vieux grammairiens.

De ces licences effrénées où se jouait une humeur blasée, de toutes ces œuvres inférieures plus ou moins sérieuses ou relâchées, que la littérature grecque de petite marque fit éclore en abondance, surtout depuis l'époque alexandrine, la transition était facile à ce genre que les Romains revendiquèrent si volontiers comme leur invention propre — à la satire. On appelait « *Satura* » un vase rempli de différents fruits ou un pâté composé de nombreux ingrédients ; de même la satire d'Ennius était un pot-pourri dans tous les tons, sur tous les sujets, sous toutes les formes. Parmi les mètres employés, nous reconnaissons avec certitude des sénaires ïambiques (dans les 1er, 3e et 6e livres), des septénaires trochaïques (2e livre), des hexamètres dactyliques (2e et 3e livres) ; enfin, des sotadéens : ainsi les divers livres se composaient de plusieurs parties distinctes et de mètres différents. C'étaient, pour ainsi dire, des feuilles volantes dans lesquelles l'auteur expliquait à ses compatriotes tout ce qui intéressait son esprit et son cœur, pour les entretenir, les stimuler, les éclairer, les égayer, les instruire. De tout temps la forme dialoguée a été consacrée aux badinages littéraires de ce genre ; elle avait place aussi dans les fêtes populaires de l'antique Satura ; Ennius sut l'employer en son lieu dans

la « Dispute entre la mort et la vie », où il rappelle le sophiste Prodicos mettant aux prises la Volupté et la Vertu. Dans le troisième livre, on lisait une conversation du poète avec un ou plusieurs amis au sujet de ses œuvres poétiques; c'était une réplique, semble-t-il, à l'adresse de critiques que ses Annales surtout avaient trouvés malveillants ; dans le sixième, tout à fait comme dans une comédie, un parasite vante, sans doute à un honnête meurt-de-faim, les joies faciles de son métier, et sa description est si vive que Térence l'a utilisée dans son Phormion. Deux dialogues étaient, comme sur la scène, en sénaires ïambiques. Les contes et les fables n'y manquaient pas : c'étaient des histoires sur les Arimaspes en hexamètres dactyliques, le joueur de flûte et les poissons d'Hérodote, la fable ésopique de l'alouette et des moissonneurs, en septénaires trochaïques, avec cette morale à la fin :

Tu ne dois pas attendre de tes amis ce que tu peux faire toi-même.

Un jeu de mots ironique sur les sens différents de *frustrari* et *frustra esse* est en vers sotadiques ; puis les hexamètres dactyliques reviennent pour éclaircir certaines questions de grammaire et de métrique, comme tmèse, apocope, monosyllabe à la fin du vers; et ils les éclaircissent d'une manière spirituelle et plaisante par des imitations en latin. Ensuite on trouve des étymologies, des règles d'orthographe. Notez que les sujets de ce genre ne furent jamais exclus de la conversation dans les cercles cultivés de l'antiquité, et que la postérité les y a également admis. Dans ce pêle-mêle de petites pièces se trouvaient peut-être aussi les poésies de douze vers dont les lettres initiales donnaient, en suivant l'ordre, l'acrostiche *Q. Ennius fecit*, à l'imitation des inscriptions mises sur les œuvres d'art. Ce langage secret avait d'abord eu un caractère sacré et appartenait aux oracles; mais bientôt la poésie grecque l'avait profané ; il était devenu un jeu, un tour d'adresse, un exercice mé-

canique d'écolier ; l'imitation latine ne visait pas plus haut.

Ajoutons enfin à tout cela qu'Ennius a été le premier Romain qui se soit essayé dans le distique élégiaque. En souvenir de son héros divinisé, Scipion l'Africain, il a composé deux épitaphes, l'une de deux, l'autre de quatre vers. La deuxième est mieux réussie dans la forme et plus importante quant au fond. A la manière grecque, le personnage célébré y parle lui-même avec beaucoup d'élévation et avec la conscience de sa valeur; il tombe à la fin dans des réminiscences homériques : « D'ici au pays où se lève le soleil, il n'est personne qui puisse égaler ses actions aux miennes ; s'il est permis à quelqu'un de s'élever jusqu'aux régions des immortels, c'est à moi et à moi seul que s'ouvre toute grande la porte du ciel. » Le nom d'*elogia* donné à ces épigrammes et qui reproduit le grec ἐλεγεῖον, avec le changement habituel des voyelles, doit provenir d'Ennius lui-même, d'autant plus que ce mot a été appliqué à toutes les épitaphes, quel qu'en fût le mètre, et n'a été appliqué qu'aux épitaphes.

Postérieurement, dans les premières années du VIIe siècle de Rome, un poète appartenant à la maison des Scipions voulut imiter le maître, et se risqua à écrire pour l'arrière petit-fils du fils de Barbatus un double distique ; mais les libertés qu'il se permet encore montrent combien Ennius, dans son art, marchait en avant de son temps. Même le style et le sens, bien qu'ils plaisent par une simplicité qui ne manque ni de grandeur ni de clarté, n'ont pas le ton, ni ne respirent le souffle de la poésie. Les six hexamètres, dans lesquels le vainqueur de Corinthe (608), L. Mummius, a consacré à Hercule le dixième de son butin, ont encore moins de souplesse. Même en dehors de Rome, dans le pays sabin, on s'essaya à la composition d'épitaphes en hexamètres. C'est à un Grec, le mime Protogène, que l'on accorda pour la première fois un tel honneur, mais les deux vers de son épitaphe montrent combien peu on savait allier

dans ce temps les habitudes de la prononciation dominante avec les règles nouvelles. Ces essais selon la prosodie grecque n'étaient encore que des exceptions. L. Mummius, dans le sanctuaire d'Hercule vainqueur, qu'il consacra après son triomphe, a rappelé sa gloire en vers saturniens, dont plusieurs, à dire vrai, ne sont pas trop réussis ; jusqu'à la fin du siècle environ, ce mètre se maintint encore dans les inscriptions officielles et solennelles.

La direction donnée par Ennius ne fut pas suivie partout ni immédiatement. Deux partis se trouvaient en présence au temps de sa vie : l'un à la tête duquel était Caton, tenait aux mœurs, à la langue et à la littérature indigènes ; l'autre s'adonnait à l'art, aux sciences, à la culture des Grecs. Mais malgré le respect dont tout le monde entourait le vieil Ennius comme le chef et l'inspirateur de ces derniers, malgré la haute culture des Scipions et de leurs nobles amis, qui en imposait à tous, la nouvelle école comprenait d'autre part des bavards, sans vocation sérieuse, qui contribuaient à en dégoûter bien des gens. Un de ces niais enthousiastes de la Grèce, A. Postumius Albinus (préteur en 599-155 ; consul en 603-151), avait étudié dans sa jeunesse à Athènes, et faisait depuis ce temps montre de sa prédilection pour tout ce qui était grec, notamment pour la philosophie et l'éloquence grecques, au point d'en être fatigant. Il alla jusqu'à écrire à la gloire d'Ennius un poème historique en langue grecque ; dans l'introduction, il demandait pardon au lecteur pour les fautes qui auraient pu lui échapper. Il avait bien mérité la question moqueuse de Caton qui lui demandait si c'étaient les Amphictyons qui l'avaient forcé à écrire en grec. Quand je vois cette prière pour réclamer l'indulgence, disait Caton, il me semble entendre un concurrent aux jeux olympiques qui, se présentant à l'entrée du stade, demanderait au public de l'excuser, au cas où il s'exposerait à son blâme.

Avec un juste sentiment de sa valeur, le créateur de la

poésie artistique romaine, qui par son génie et son exemple, devait longtemps encore dominer et inspirer la postérité, se fait saluer dans une de ses satires par un admirateur, comme le poète qui fait couler ses vers enflammés jusque dans la moelle des mortels; et contrairement à Solon, qui souhaitait de ne pas mourir sans être pleuré, il pouvait, dans un *Elogium* sur lui-même, se consoler par son immortalité : « Que personne ne pense à m'honorer par des larmes et ne célèbre mes obsèques en pleurant. Pourquoi? Je voltige vivant sur les lèvres des hommes. » Eternels, dit Lucrèce, sont les vers de cet homme qui, le premier, est allé chercher sur l'Hélicon la couronne toujours verte que les races italiques devaient hautement glorifier. Cicéron, avec une admiration véritable, l'appelle un poète de premier ordre, le plus grand des épiques. Horace lui-même parle avec respect des Muses de la Calabre, comme de celles qui ont su le mieux illustrer la vertu des Scipions. Dans un autre passage, où il soutient les droits de la nouvelle école, il trouve exagéré que certains admirateurs exclusifs de la littérature républicaine tiennent Ennius qui a plus promis qu'il n'a tenu, pour un second Homère; cependant, il est forcé d'accorder au vieux poète la force créatrice et le mérite d'avoir enrichi la langue. Virgile aimait encore à parer son propre ouvrage, plus souvent sans doute que nous ne pouvons le déterminer, avec les paillettes d'or prises à la poésie d'Ennius; Sénèque, ce juge dédaigneux et d'un goût faussé, admirait chez Ennius plus d'un vers de large envergure. Ce qui est plus significatif, c'est qu'un vrai poète, tel qu'Ovide, vante le génie du vieux maître, tout en regardant avec dédain son art; d'autres encore, parmi lesquels Properce, jugeaient de même. Le sens de cette concession nous est éclairci par la comparaison avec Callimaque, à qui Ovide refuse par contre le génie pour ne le louer que de son art. En dehors de la corporation fermée des poètes et des littérateurs jaloux pour leurs propres lauriers, le poète qui avait raconté avec tant d'éclat et de

candeur patriotique les grandes années de la jeunesse du peuple devenu maintenant le maître du monde, était entouré d'une sorte de pieux respect. L'honnête Vitruve croit que tout homme d'un esprit cultivé doit porter sur sa poitrine, avec une image sacrée des dieux, celle du poète Ennius ; le jugement déjà cité de Quintilien a le même sens. Du temps de Martial, ainsi que l'affirme ce poète, Rome n'avait pas cessé de lire son Ennius à côté de Virgile.

CHAPITRE II

LE DRAME

Considérations générales.

Au VIe siècle de la fondation, du vivant d'Ennius, le calendrier des fêtes, dont les cadres réglèrent le développement du drame romain, reçut dans ses parties essentielles une forme définitive. Quatre fois par an se donnaient régulièrement des représentations dramatiques : en septembre, pendant les vieux jeux nationaux romains ; en novembre, à l'occasion des jeux plébéiens fondés aussi de longue date pour fêter la réconciliation des classes ; en juillet (depuis 542-212), aux jeux apollinaires ; en avril (depuis 560), lors des jeux mégalésiques en l'honneur de la déesse phrygienne, dite la mère des Dieux. Comme le goût du théâtre augmentait, la durée de ces fêtes fut successivement étendue à un nombre de jours plus considérable. En outre, on se faisait un devoir religieux d'expier les contre-temps les plus insignifiants survenus dans les fêtes, un état défavorable de l'atmosphère, une maladresse, toute contrariété enfin, par une reprise partielle ou complète et même triple ou quadruple des jeux, — admirable prétexte pour prolonger à volonté les réjouissances, lorsque cela plaisait au magistrat

qui donnait la fête. De plus, chaque année offrait de nouvelles occasions pour célébrer des jeux extraordinaires, soit qu'un général demandant la victoire avant ou pendant la bataille, ou que tout autre magistrat fissent le vœu, pour la prospérité et le salut de l'état, de remercier par une fête la divinité qui les secourerait, soit qu'un vainqueur à son retour voulût rehausser l'éclat de son triomphe, soit que l'on consacrât un nouveau temple, soit que les parents d'un homme considérable voulussent honorer ses obsèques. L'année comprenait ainsi un bon nombre de jours de théâtre, bien plus qu'à Athènes, et cette quantité supposait toujours une production assez forte de drames sérieux et gais. Bien que les frais des jeux ordinaires fussent payés par la caisse de l'état, c'était cependant dès les premiers temps pour les magistrats (1) qui les avaient organisés, un point d'honneur d'y ajouter sur leur fortune des sommes importantes pour offrir les fêtes les plus riches possible. Celui qui donnait la fête, qu'il fût magistrat, général ou simple citoyen, concluait avec le chef d'une troupe d'acteurs un traité pour la livraison, l'étude et la représentation des pièces requises. A l'origine, l'entrepreneur était en même temps, comme jadis à Athènes, le poète et le premier acteur de son propre ouvrage, par exemple Livius Andronicus. Mais bientôt le poète renonçant à ce rôle trop actif, vendit sa pièce aux organisateurs de la fête, par l'intermédiaire d'un confrère qui faisait le métier de directeur des spectacles. En règle générale, il fallait que ce fût une pièce nouvelle ou du moins inconnue jusque-là, et si elle était ancienne, il fallait qu'elle fût refondue complètement. Si la pièce déplaisait, l'entrepreneur était responsable à l'égard des acheteurs et obligé à la restitution du prix versé ; en

(1) Les édiles curules avaient la charge des jeux romains et mégalésiques, les édiles plébéiens des jeux plébéiens, le préteur urbain des jeux apollinaires.

revanche, dans tous les cas, la pièce une fois étudiée restait sa propriété et il pouvait en disposer à son gré. De la confiance, du goût, de la bonne volonté et de l'énergie d'un directeur dépendait en grande partie dès ces temps-là l'avenir d'un poète dramatique.

Pendant tout le ve siècle, l'installation du théâtre fut on ne peut plus simple. On reconstruisait à nouveau et on démolissait de même à chaque représentation un léger bâtiment de bois, pourvu sur le devant d'un espace oblong où figuraient les acteurs (*proscaenium*) et qui était fermé derrière par une cloison de planches (*scaena*). La partie occupée par les spectateurs (*cavea*) n'offrait pas de séparations et était entourée de barrières de bois; disposée sur la pente d'une colline qui s'élevait en amphithéâtre, elle dominait et comprenait un demi-cercle en terre-plein qui correspondait à l'orchestre grec. Cet endroit était réservé aux magistrats, aux prêtres, aux sénateurs, qui y prenaient place sur des chaises curules ou sur des sièges qu'on leur apportait; l'organisateur de la fête avait un siège plus élevé. La cohue des autres spectateurs s'installait sur le gazon à son aise, ou restait debout, choisissant librement les places. Il fallut du temps avant qu'on se décidât à faire quelque chose pour les aises du public et les premières tentatives à cet effet rencontrèrent une violente résistance. Les partisans de la sévérité des vieilles mœurs voyaient avec déplaisir les citoyens, au lieu de s'occuper de leurs affaires, passer des journées entières à contempler des fables de pure invention, passionnées ou frivoles, et ils refusaient d'encourager ce plaisir énervant par l'approbation des mesures qui le favorisaient. En l'an 600-154, Scipion Nasica, le consul de l'année précédente, fit démolir un théâtre en pierres qu'on venait à peine de commencer et obtint du Sénat un arrêté sévère, en vertu duquel il était à l'avenir interdit à tous d'installer en ville et dans un rayon de mille pas des sièges à louer pendant les jeux, et en général d'y assister assis. Le Romain devait en gardant

virilement la position debout sauvegarder la vertu de sa race. En tout cas, les femmes du moins, à ce qu'il semble, devaient être dégoûtées d'aller dans ces conditions au théâtre. Mummius, le conquérant de Corinthe, fut le premier qui établit pour les jeux de son triomphe, organisés en l'an 609-145 avec un éclat particulier, des gradins superposés en forme d'amphithéâtre d'après le modèle grec ; mais ces gradins furent avec toutes les autres constructions en bois enlevés de nouveau après la fête. C'était déjà un progrès : en effet, à partir de cette époque, l'établissement régulier d'une tribune, comme celle que Mummius avait élevée pour les spectateurs, figura toujours dans le programme des fêtes. Mais on s'en tint encore là pendant tout le VIIe siècle, si bien qu'en réalité l'époque la plus brillante du drame dans la Rome républicaine n'a pas vu un théâtre permanent.

La scène aussi, avec tout ce qui sert à la représentation, conserva une extrême simplicité pendant cette période, même jusqu'au milieu du VIIe siècle. L'imagination du spectateur devait suppléer presque tout ; ce qu'on fit d'abord pour l'aider, ce fut d'avoir en magasin trois fonds de scène peints diversement : l'un représentait un palais royal et était approprié à la tragédie, un autre réservé à la comédie offrait l'aspect d'une maison particulière ; tous deux étaient garnis dans le haut de fenêtres et de balcons en saillie, dans le bas des trois portes traditionnelles de la scène grecque ; la porte du milieu était l'entrée principale, tandis que les autres conduisaient à des annexes, comme les appartements des hôtes, etc.... Lorsque l'action ne se passait pas dans la ville, on installait un décor où était peint un paysage champêtre. Pour changer le décor (*scaena*) on en tirait à droite et à gauche les deux moitiés et dans l'espace ainsi laissé libre apparaissait le décor nouveau. On vit pour la première fois un décor exécuté avec art et d'après nature aux jeux de l'édile curule Claudius Pulcher, 655-99. Le premier rideau (*aulaeum*) fut fourni par la succession du roi Attale de Per-

game, grâce à laquelle des tapis brodés arrivèrent à Rome (621-133). Il faut croire que les costumes et tout l'appareil de la scène n'étaient pas plus compliqués. Le maître de la garde-robe *(choragus)* louait les objets nécessaires et requis à celui qui donnait la fête. Dans la tragédie, une lourde chaussure (*crepida* de κρηπίς) en bois ou en cuir remplaçait le cothurne (d'où *fabula crepidata*); la comédie se contentait du simple soulier *(soccus)*. La toge double, que les Flamines portaient dans les sacrifices, remplaçait l'habit royal à traîne, tandis que dans la *fabula praetextata* les rois et les généraux romains portaient la toge avec la bande de pourpre. Dans la comédie aussi les militaires se distinguaient par la chlamyde de pourpre. La comédie imitée des modèles grecs possédait en propre un costume pour ses personnages principaux, le *pallium,* que les jeunes gens portaient bariolé et les vieillards de couleur blanche ; les courtisanes avaient une sorte de fichu *(ricinium)* couleur de safran. D'ailleurs, à en juger par les descriptions détaillées des personnages que l'on rencontre dans le texte des pièces, l'accoutrement physique (du ventre, des mollets, des pieds) était du moins dans la comédie assez souvent très chargé. Le visage aussi était fortement fardé ; pour les rôles de femmes, l'acteur se blanchissait les mains avec du plâtre ; les perruques (*galeri*), de couleurs différentes, blanches, noires, rouges, indiquaient l'âge et le caractère ; dans la tragédie il y avait encore une coiffure élevée correspondant à l'ὄγκος grec. Des fèves servaient à l'occasion de monnaie ; de même pour tout le reste, et les spectateurs devaient se contenter de cette représentation naïve de la réalité.

Comme le montre cet aperçu, l'appareil extérieur des jeux dramatiques à Rome était bien éloigné de la noblesse, de la beauté et de l'élévation religieuse des fêtes attiques de Dionysos. Les pièces représentées n'offraient pas, dans l'ensemble, une copie moins grossière des poèmes originaux ; mais c'était une image qui élargit d'une manière incompa-

rable notre connaissance des modèles et qui renferme par surcroît un tel alliage d'esprit romain, que les imitations elles-mêmes présentent à leur tour une part d'originalité ; c'est comme si le fruit de la treille attique avait, sur le sol de l'Italie, subi une seconde fermentation : il a perdu le bouquet du terroir, mais il a gagné à cette acclimatation une force, un feu particuliers.

Ainsi donc, les premiers auteurs qui créèrent la littérature poétique des Romains, en outre des autres genres, ont cultivé, sinon avec un succès égal, du moins de front et en même temps, le genre dramatique sérieux et le genre gai. Ennius même, en dehors de la tragédie à laquelle il s'était donné de tout cœur, a écrit quelques comédies, mais il y a médiocrement réussi, et sans y marquer sa trace. Nous ne connaissons que les titres de deux de ses comédies : *Caupuncula* (la cabaretière) et *Pancratiastes,* et quelques fragments sans importance. Naevius, par son tour d'esprit hardi et agressif, était beaucoup mieux doué pour ce genre : malheureusement sa force fut brisée par l'oppression du gouvernement aristocratique. C'est dans le genre de la comédie, de la *fabula palliata,* que l'on vit pour la première fois les dramaturges romains se spécialiser, suivant l'usage des poètes de la scène grecque.

§ I. — La comédie attique-romaine

(*fabula palliata*)

T. MACCIUS PLAUTUS.

Au commencement du VIe siècle après la fondation, vint à Rome de la petite ville ombrienne de Sarsina, récemment soumise, un jeune garçon qui rapportait de son pays son nom de Maccius Plotus (pied-plat). Dès sa première jeunesse, il travailla avec les manœuvres et les ouvriers du théâtre ; il

gagna quelque argent avec lequel il entreprit un commerce et fit des voyages. Mais il ne réussit pas ; il revint à Rome dénué de ressources, endetté, et il fut obligé de se louer comme domestique chez un meunier pour tourner le moulin à bras. Ce dur service laissa cependant au jeune homme assez de loisir et de gaieté pour qu'il pût s'occuper, en souvenir de ses premiers rapports avec la scène, à écrire des comédies. Il composa en effet dans la solitude de son atelier, trois pièces, dont deux portaient les titres de *Saturio* (nom de parasite) et d'*Addictus* (l'adjugé) ; ce dernier rappelle la propre condition de l'auteur. Il parvint à vendre ces ouvrages à un entrepreneur de spectacles, et avec le prix qu'il en retira il put se remettre à flot. Cet heureux succès de ces premiers essais lui inspira confiance en son talent, si bien qu'à partir de ce moment, âgé de trente ans environ, il se consacra exclusivement à la profession de poète comique. Pendant quarante ans, jusqu'à sa mort (570-184), T. Maccius Plautus (tel est le nom qu'il porta depuis qu'il fut devenu un citoyen considéré), s'adonna à son art avec une force créatrice et une fraîcheur d'esprit toujours nouvelles. Sur les 20 (ou 21) pièces de Plaute qui se sont conservées, il n'y en a qu'un très petit nombre dont nous sachions par des documents l'époque où elles furent représentées. Une vieille didascalie nous apprend que le *Pseudolus*, une des meilleures pièces de Plaute, fut donné en l'an 562-192, sous la présidence du préteur de la ville, M. Junius Brutus, et on suppose avec raison que l'occasion en fut la consécration du temple de la grande mère des dieux ; cette cérémonie fut accomplie par le magistrat indiqué et la fête de la dédicace donna lieu à des jeux particuliers. Par des calculs pénétrants, on a établi que le *Trinummus* a paru sur la scène pendant les jeux mégalésiques, dans tous les cas après 560-194, et vraisemblablement après la défaite d'Antiochus de Syrie (563-191). C'est de quelques années plus tard que date une production célèbre de la vieillesse de Plaute, le *Truculentus*,

A sa période moyenne appartient le *Stichus*, représenté, d'après un témoignage officiel, en l'an 554-200, aux jeux plébéiens. La première période compte le *Miles gloriosus*, si toutefois, dans l'allusion sympathique à la captivité d'un poète romain, il s'agit du confrère Naevius qui, vers 550-204, quitta Rome pour toujours. Il n'est pas invraisemblable que les *Bacchides* aussi appartiennent à l'intervalle de 562 à 566; ce qui est sûr, c'est qu'elles sont postérieures, mais de bien peu, à l'*Epidicus*.

Comme il nous reste une partie considérable de l'œuvre de Plaute, nous sommes par là en état de tracer une image complète de la comédie qu'il a portée à la perfection, la *fabula palliata;* car on a honoré Plaute à Rome, longtemps encore après la République, comme un génie et comme le maître de ce genre.

Lorsque Livius Andronicus se fit connaître à Rome, Sophocle et Euripide étaient morts depuis 166 ans, Ménandre depuis 52, Philémon depuis 21. La période inventive de la scène attique était terminée ; cependant les vieilles pièces classiques des grands maîtres étaient représentées non seulement à Athènes pendant les fêtes habituelles, mais encore dans tout le monde hellénique par des troupes d'acteurs ambulantes, solidement organisées toutefois. Sans doute la comédie d'Aristophane et de ses contemporains, toute de fantaisie et de génie, avait été mise de côté depuis qu'au cours du temps Athènes avait perdu l'hégémonie, sa position de capitale au milieu d'une confédération, les grandes vues de sa politique et le merveilleux élan de ses esprits. Mais à côté de ces poèmes grandioses, les germes d'un genre plus facile avaient été semés en Sicile par Epicharme ; de là, et dès l'époque du premier développement de la comédie, peut-être sous l'influence d'une réaction passagère, Cratès et Phérécratès notamment les transportèrent dans l'Attique, où ils devaient donner tous leurs fruits quand le moment en serait venu. Si la liberté des railleries personnelles était

limitée ou complètement interdite, l'humeur hardie des acteurs de Dionysos devait en échange s'attacher à la représentation plaisante d'un type général, soit moral, soit social, soit rustique, soit lettré ; ainsi naquit la comédie de caractère qu'Antiphane et Alexis cultivèrent avec prédilection en Attique, et que Ménandre et ses contemporains portèrent à son apogée. C'est à ce genre qu'appartiennent des pièces et des rôles tels que le Paysan, l'Etourdi, le Superstitieux, le Mécontent, le Flatteur, l'Affairé, l'Avare, le Prêtre mendiant, le Soldat, l'Ouvrier, le Médecin, l'Apothicaire (le crieur d'onguents), l'Entremetteur, l'Usurier, le Cuisinier, les Philosophes, etc., etc. Même les Immortels durent s'y entendre encore plaisanter, et c'est ainsi que se maintint l'ancienne comédie mythologique, où l'on voyait les destinées et les aventures des dieux et des héros représentées avec un naturalisme sans méchanceté et très divertissant. Mais depuis que l'action du drame sérieux était devenue, grâce à Euripide, plus riche, plus compliquée, depuis que le réalisme avait triomphé, les poètes comiques s'efforcèrent aussi de trouver une fable complète où se nouât et se dénouât une intrigue bien serrée. Ils ne conservèrent un reste du caractère fantaisiste de l'ancienne comédie qu'en négligeant les conditions extérieures de temps et de lieu, et la vraisemblance des inventions. Ils laissèrent un large champ au jeu arbitraire du hasard : pour eux, la vraie et seule divinité qui régit le monde, c'est la Fortune (Tyché). Le milieu où se déroulait ce nouveau drame était la famille bourgeoise, et le facteur principal de l'action était naturellement la puissance qui fonde et entretient la famille, l'amour sexuel. Mais comme entre fils et filles de parents libres, il n'y avait pas de relations permises qui pussent conduire au mariage légitime, et comme le pot-au-feu de la vie de famille ne donnait pas lieu à des intrigues intéressantes, pour inventer une fable reposant sur des rapports amoureux il fallait nécessairement s'adresser au demi-monde des courtisanes. Le

commerce des jeunes gens avec ces femmes était vu d'un mauvais œil par la sévérité des pères ; de plus, il n'était possible qu'au prix de sérieux sacrifices d'argent, et par dessus le marché, trop souvent d'importuns rivaux venaient encore encombrer le chemin. Surmonter ces obstacles, tel était l'objet principal de l'invention dramatique ; aux pères trompés, il ne restait en fin de compte qu'à pardonner. Dans le cas le plus heureux, la jeune fille se révèle comme une personne de condition libre, qui sans qu'il y ait de sa faute, par le vol, l'enlèvement, un marché malhonnête, est tombée tout enfant dans les mains d'un entremetteur ou d'une entremetteuse, et qui s'est conservée pure, de sorte qu'elle peut être reçue dans la famille comme belle-fille. Dans un autre cas, il faut que le jeune amoureux promette de se corriger et se plie sous le joug d'un mariage honorable qu'on lui impose. On peut obtenir avec ces éléments un grand nombre de combinaisons variées, comme le prouve la richesse extraordinaire des pièces de ce genre, qui n'en ont pas moins, il est vrai, une certaine uniformité. D'ailleurs, les sujets d'un goût différent ne pouvaient naturellement pas manquer, par exemple dans la vie de famille de la petite bourgeoisie. De mainte pièce (mais pas celles de Ménandre) on avait éliminé tout à fait l'élément érotique, et en général l'élément féminin ; une foule de titres, empruntés en partie aux relations de parenté et de famille, révèlent un trésor de motifs et d'histoires d'une catégorie toute particulière ; cette fécondité ne surprend pas qui connaît l'imagination des Grecs.

Dans les villes grecques de la basse Italie, la comédie attique avait depuis longtemps droit de cité, lorsque le Tarentin Livius et le Campanien Naevius transportèrent à Rome pour la première fois des pièces qu'on aimait à voir sur la scène de leurs pays. Le public n'aurait pas pu prendre goût à ces productions spirituelles, où la vie est comprise avec tant de légèreté et de scepticisme, si les mœurs sévères

des Romains n'avaient elles-mêmes subi un relâchement notable, grâce à d'autres influences de la culture grecque. En 520-234, on entendait déjà des plaintes sur le nombre croissant des célibataires. Le gardien des vieilles mœurs, Caton, dans son célèbre discours au sénat (559-195) pour la loi Oppia (539-215), s'éleva contre la coquetterie des femmes absolument comme un vieillard de comédie, et pendant sa censure (570-184), il balaya sans ménagement toute l'ordure qui s'était amoncelée dans les recoins de la vie sociale. Les tableaux de mœurs de la comédie attique trouvèrent ainsi à Rome des gens pour les comprendre et pour s'y intéresser, mais l'opinion publique était encore trop honnête chez les Romains pour admettre les principes et les habitudes qu'on prêtait aux gens d'Athènes. On s'amusait de la frivolité des *Graeculi* libertins, mais personne n'avait encore osé transporter le théâtre de ces joyeuses histoires à Rome, et présenter sur la scène des pères et des fils romains dans de telles situations. *Fabula palliata,* c'est-à-dire drame en costume grec, tel est le nom que les historiens de la littérature romaine ont donné à ce jeu venu de l'étranger. Dans le détail, le traducteur modifiait assez souvent son texte et substituait plus ou moins habilement à des choses grecques des localités et des coutumes indigènes, des noms de dieux italiens, des expressions et des dispositions empruntées à la constitution nationale, soit qu'il s'agît de culte, de droit, de guerre, etc., etc. ; il ne le faisait la plupart du temps que pour rendre les choses intelligibles. Les situations qui supposent au public une instruction plus développée ne manquent cependant pas. A l'occasion on y voit cités des noms célèbres, Thalès et Solon, Apelle et Zeuxis, Agathocle et d'autres princes ; les mythes les plus connus, notamment ceux de Troie et de Thèbes, qui étaient déjà très répandus, grâce aux tragédies de Livius et de Naevius, grâce à des tableaux et à l'enseignement des écoles, même quelques citations des tragédies grecques, entre autres d'Euripide, y pa-

raissent. Par contre, ce qui exigeait le sentiment du mouvement intellectuel des cercles athéniens, littéraires, artistiques et politiques, dut pour la plus grande partie être sacrifié. A l'occasion, Plaute ne se souciait pas plus que Shakespeare des erreurs historiques ou géographiques, ni des autres fautes contre la réalité. Thèbes est pour lui dans *Amphitruo* une ville maritime avec port. Lorsqu'il est besoin pour atteindre le comique de mentir et d'extravaguer, il fabrique des noms de rois et octroie à volonté des royaumes, par exemple Sparte au roi Attale. Avec une grande liberté d'invention, le traducteur romain donnait souvent au texte l'air de son pays ; il se permettait des allusions ironiques ou des critiques générales à l'adresse de mœurs et de faits romains et italiens ; les attaques personnelles, qui avaient déjà presque disparu de la comédie nouvelle, ne furent risquées que par Naevius, qui paya chèrement sa témérité. En somme, il fallait que le Romain du VI[e] siècle sacrifiât à la culture insuffisante et au goût mal formé de ses spectateurs beaucoup de la noblesse, de la grâce, de la finesse des originaux ; de plus, les Italiens du sud étaient naturellement disposés au comique burlesque et en avaient pris l'habitude. Ce que le directeur du spectacle, dans le prologue de Faust, recommande au poète, était un devoir alors pour l'auteur dramatique romain :

« Mais surtout montrer beaucoup d'événements !
« On vient pour regarder, et ce qu'on aime le plus, c'est voir. »

Pour fortifier l'action et augmenter le nombre des personnages, Naevius, dont l'exemple fut suivi par d'autres tels que Plaute, Ennius, Térence, fondit en une seule pièce deux originaux grecs de sujet semblable, emprunta telle scène ou tel rôle d'une pièce pour les placer dans une autre, sans prendre un grand souci que les coutures et les jointures fussent bien dissimulées. On distinguait d'ailleurs parmi les pièces celles dont l'action était mouvementée (*fabulae mo-*

toriae), calme (*statariae*) ou intermédiaire (*mixtae*). Les premières renfermaient surtout des rôles passionnés, vifs et violents ; on les préférait sans que cependant le succès fît défaut aux autres. Le public s'habituait de plus en plus à la forme artistique grecque. Il était naturel que, pour être mieux compris, on traduisît ou que l'on transformât aussi en latin, avant tout, les titres des pièces, lorsque ce n'étaient pas des noms propres et lorsque la chose était possible. Naevius, à ce qu'il semble, employa le premier les formes adjectives que Plaute aimait tant, et auxquelles les poètes postérieurs renoncèrent : *Corollaria, Tunicularia*, *Aulularia,* la comédie de la couronne, de la chemise, du pot, etc. Rarement (peut-être jamais) on rencontre chez Plaute la forme grecque, lorsque le titre est emprunté à un rôle ou à une chose : ainsi *Captivi*, *Mercator*, *Calceolus, Hortulus,* etc. Si chez Naevius, à côté des titres de ce genre, il reste encore un bon nombre de titres grecs, comme *Acontizomenos*, *Agrypnuntes*, *Commotria,* etc., etc., on peut, ainsi que pour les rares exceptions des pièces de Plaute, penser que dans les reprises postérieures le titre original a été rétabli, ou bien admettre que le traducteur n'a pas trouvé d'équivalent convenable. Caecilius même hésite encore entre les dénominations grecques et latines, jusqu'à ce que, pour la première fois chez Térence, les progrès de la culture grecque et l'observation scrupuleuse du texte se marquent naturellement aussi dans la conservation du titre grec.

Comme le mérite principal de la *Palliata* et de ses modèles consiste dans l'exécution frappante de rôles déterminés, qui ont servi en grande partie de types dans le développpement de la comédie nouvelle, un examen de ces rôles montrera, en même temps que la constance des caractères qui reparaissent toujours, amenés naturellement par les données du sujet, la variété et la finesse que le poète a su mettre dans leur jeu. La peinture des carac-

tères chez Plaute est encore peu individuelle. Il dessine un caractère général, comme le masque de ses rôles, d'une manière énergique et frappante par des traits fortement marqués ; au contraire, la suite logique du développement dans les détails particuliers, l'étude psychologique des individus laissent souvent beaucoup à désirer : il sacrifie dans ce cas les finesses de l'art à l'effet momentané d'un comique à l'emporte-pièce. La comédie aime à doubler les rôles, pour mettre les différentes natures par leur opposition ou du moins par leurs nuances dans un jour plus éclatant. C'est ainsi que dans les *Bacchides* des couples de pères, de fils, de courtisanes, d'esclaves se montrent en scène, d'où se forme un double jeu de fils entrecroisés et de complications parallèles. Dans le *Trinummus* aussi, le même arrangement est rigoureusement observé : deux voisins amis, deux pères, deux fils amis, deux bouffons. D'ailleurs, dès le début, les spectateurs sont mis au courant de deux manières : souvent, sinon toujours, par le choix d'un nom significatif pour chaque personnage ; toujours par l'apparence extérieure, la taille, la couleur du teint et des cheveux, les lignes des sourcils et les traits du visage. Les jeunes gens se distinguent aussi les uns des autres par leur tempérament et leurs mœurs, et ils sont souvent groupés par couples. Le prodigue Lesbonicus, un écervelé plein de nobles sentiments, est assisté dans le *Trinummus* par Lysitélès, l'homme foncièrement honnête, bienveillant et délicat, qui lui sert d'avocat pour le réconcilier avec sa famille et le sauver ; près du mélancolique et craintif Charinus dans le *Mercator*, il y a le joyeux et compatissant Eutychus (l'heureux) ; près du Calidorus à l'esprit sans ressources, dans le *Pseudolus*, le serviable, l'adroit Charinus ; dans l'*Epidicus*, près de l'impatient Stratippoclès, aux allures rudes de militaire, au ton arrogant de hobereau, le bon vivant Chaeribolus (ami-conseiller), charitable, mais malheureusement peu inventif en fait de conseils ; près du

pléthorique Philolachès, qui se dérobe devant la colère de son père, dans la *Mostellaria*, le hardi Callidamatès (prince de l'amour), qui ne rougit pas de ses fautes et sait apaiser le vieux ; à côté du fils d'un noble citadin, Diniarchus dans le *Truculentus*, le jeune paysan riche et bête Strabax (celui qui louche), qui trouve l'occasion de prouver à l'officier étranger sa force naturelle par de gros mots et par la rudesse de ses poings ; près du sentimental et languissant Argyrippus (cheval d'argent), dans l'*Asinaria*, le simple, méchant et lourdaud Diabolus, qui fait rédiger par son parasite un ridicule contrat avec sa maîtresse. Amoureux, ils le sont presque tous, « poussant des cris de joie jusqu'au ciel, mortellement désolés » ; sur tous les tons ils expriment et dépeignent la puissance de l'amour. L'Amour est le premier bourreau de l'humanité, dit Alcésimarchus dans la *Cistellaria :* il n'épargne aucun tourment à ceux qui aiment, il donne des nuits sans sommeil, ruine le corps et l'esprit (Merc. 17, sqq.), gâte les mœurs et vide la bourse. Le sentimental Calidorus, dans le *Pseudolus*, baigne de larmes la lettre de sa bien-aimée ; il est comme l'herbe qui, sous l'ardeur du soleil, en un instant se flétrit. C'est à la nuit, au jour, au soleil, à la lune que les malheureux confient leur peine (Merc. 13). Ils veulent mourir, s'il leur faut perdre leur bien-aimée (Asin. 607) ; tout au moins ils quitteront la patrie pour servir dans les armées de souverains étrangers ou pour faire le commerce maritime. Saisi d'un désespoir tragique, Alcésimarchus se répand en chaleureux serments d'amour, en menaces furieuses, et veut se jeter comme Ajax sur son épée. Le bouillant Philolachès se complait à faire entendre des protestations extravagantes et des souhaits impies : ce qu'il a donné pour sa maîtresse est mieux employé que s'il l'eût offert en sacrifice au grand Zeus (243 sqq.) ; il aimerait mieux vendre son propre père que de laisser sa bien-aimée dans le besoin ; et il désirerait que son père fût mort pour offrir à la même son héritage

(233, comp. Naevius, 95) ; pour serrer la gorge à la maudite entremetteuse, il voudrait être transformé en serpent (218 sqq.) « Je suis un dieu ! » s'écrie l'enthousiaste et très jeune Phaedromus dans le *Curculio*, lorsque son amie sort de la maison pour le rejoindre : « que les rois gardent leurs provinces, les riches leurs trésors, mais qu'ils me laissent mon bonheur. » Vénus n'est pas Vénus, dit avec regret Agorastoclès dans le *Poenulus* (275 sqq.) ; c'est ma maîtresse qui est pour moi Vénus, son amour m'est plus cher que celui des dieux. — Avec leurs dispositions et leurs humeurs changeantes, ces jeunes messieurs sont souvent insupportables, quoique dans leur détresse, incapables de s'ingénier et de se tirer d'affaire, ils aient trop souvent besoin d'un ami complaisant, ou d'un serviteur rusé, prêt à se sacrifier pour eux, qui leur aplanisse les voies, ouvre les portes de la bien-aimée, couvre la retraite et procure avant tout l'argent indispensable. Alors, à côté des prières, des flatteries, des remerciements et des promesses, ce sont d'amers reproches, des railleries amères sur la lenteur et la niaiserie de l'auxiliaire : « tu repais mon désespoir de mots au lieu d'agir, de m'assister, de me sauver » ; l'infatigable et fidèle serviteur est menacé de cruels châtiments, s'il ne trouve pas sur le champ quelque bon avis, et son dos doit payer pour les douleurs et les faiblesses du maître. C'est une nature presque hystérique que ce fat, cet impérieux gamin d'Agorastoclès, plus mauvais encore que son semblable Stratippoclès. Il veut qu'on lui pardonne l'oisiveté à laquelle le condamne, dit-il, son tempérament amoureux. Il charge son esclave, à la langue bien pendue, de conjurer le mécontentement de sa maîtresse qu'il nourrit de vaines promesses, il entre dans une fureur jalouse à propos des hommages de jocrisse que son domestique adresse à la jeune femme, puis il s'en repent, se jette défaillant dans les bras de son sauveur, se pâme, est pris de convulsions, en sorte qu'il ne peut plus que proférer des paroles sans suite.

Dans l'espèce des jeunes amoureux, l'officier fanfaron occupe une place à part. Partout où il se montre, il sert de cible à la raillerie et il est la victime de quelque basse intrigue. Ce caractère est à coup sûr la variété la mieux dessinée du fat et du fat extravagant ; on le voyait déjà sur la scène au temps de la vieille comédie attique ; toutefois, il ne fut porté à sa perfection qu'après les guerres d'Alexandre et la glorification fabuleuse des grands et petits héros de son armée. Les exemples classiques de ce type ont été créés par Ménandre, dans quelques-unes de ses plus célèbres pièces, toujours sous des noms significatifs : Thrasonides dans le Μισούμενος, Bias dans Kolax, Polémon dans la Περικειρομένη, Stratophanès dans le Sikyonios, Thrasyléon, Thraso dans l'Eunuque. C'est avec plaisir que les adaptateurs romains, Livius Andronicus avant tous les autres, ont présenté à leurs spectateurs ce produit étranger qui existait encore en ces temps-là, et qu'on put pendant la guerre de Philippe admirer en chair et en os. Ce matamore haut sur jambes, qui fait le lion et porte un cœur de lièvre dans la poitrine, qui est un épouvantail et qui se croit un Adonis, devint une des figures les plus populaires de la *Palliata*. Il était reconnaissable à son masque pompeux et surtout à son nom ronflant dont les syllabes sonores rappelaient le cliquetis du sabre ; Plaute surtout s'amusait à lui fabriquer des noms fort longs d'une composition baroque. La brillante chlamyde de pourpre, le casque surmonté d'un énorme panache, le bouclier brillant comme un miroir, et la solide épée de combat dénotent le héros ; sa chevelure bouclée, noire et flottante, ainsi que sa taille de géant, le rendent, il en est convaincu, irrésistible aux femmes. Escorté d'estafiers, il arpente la scène à grandes enjambées. Il parle à tort et à travers de batailles, de monceaux d'ennemis tués, se vante des cœurs féminins qu'il a conquis, de ses immenses richesses, de sa divine origine, méprise tous les autres mortels, s'ils ne sont pas au moins rois, semble dans ses discours marcher sur des

échasses, tonne et menace, mais s'esquive en homme prudent devant un danger réel. Sa soif du plaisir et sa hâblerie n'ont d'égales que sa bêtise et sa crédulité; sa peau est dure comme le cuir de l'éléphant, et comme à ses ridicules se trouve mêlé un grain de vulgaire bonhomie, il s'offre comme une superbe cible aux mauvaises farces et aux railleries. C'est dans le *Miles gloriosus* de Plaute que cette figure est le plus complètement dessinée et avec le plus de gaieté, d'après un original inconnu. Elle est peinte avec des tons moins éclatants et plus fins, mais avec les couleurs de la même palette, dans l'Eunuque de Térence qui a conservé avec une fidélité parfaite le personnage de Ménandre. Les traits en sont moins marqués dans le *Poenulus*, dans le *Curculio*, dans l'*Epidicus* et dans les *Bacchides*; dans le *Truculentus*, le guerrier renonce même à ses rodomontades habituelles, dont on commençait à se fatiguer; mais l'orgueil militaire, l'ambition, la crédulité lui sont restés.

Le mariage bourgeois et les arrangements que la conclusion en suppose, appartiennent pour les auteurs comiques à la vie sèche et prosaïque de chaque jour. Les filles honnêtes et de bonne famille ne paraissent pas sur la scène; elles restent cachées et on n'en dit rien de bien intéressant. L'attrait de la poésie n'était répandu que sur les relations secrètes et libres avec les courtisanes. Le charme, la finesse d'esprit, la grâce et l'amabilité de la femme ne sont représentés que par ces servantes vénales de Vénus. D'où leurs noms empruntés à la palestre, au gymnase, aux choses gracieuses ou douces, aux fleurs ou aux petits des animaux, et qui éveillent des idées d'élégance, de joie, d'amour, d'esprit. Les meilleures n'ont qu'un amant et lui sont fidèles; elles espèrent la liberté, retrouvent leurs parents par un heureux hasard et finissent par fonder avec leur ami une famille honorable. A côté des courtisanes esclaves, il y a la classe plus élevée des affranchies, qui retirent elles-mêmes le profit de leur vie libertine. Ces prêtresses du plaisir, élé-

gantes, spirituelles et d'un commerce facile, ces nouvelles Aspasies, telles qu'Antiphane, Eubulos, Alexis, Ménandre les ont représentées, étaient à Rome du temps de Naevius et de Plaute des figures inconnues, à peine comprises. L'exemple de Phronésium, dans le *Truculentus*, nous fait connaître les talents que ces jolies bêtes de proie exercent avec tant de supériorité. Ce personnage a été tracé sur le modèle classique de la Thaïs que Ménandre a ainsi dépeinte dans le prologue de sa pièce :

> Chante la moi donc telle qu'elle est, Déesse,
> Impudente, mais gracieuse aussi et persuasive,
> Injuste, fermant sa porte, exigeant toujours,
> Qui n'aime personne et fait toujours mine d'aimer.

Charmante, mais sans cœur, telle est aussi Phronésium qui ne songe qu'à dévaliser ses adorateurs ; et sa docile élève, la soubrette Astaphium (Raisin sec), l'aide à attirer toujours de nouveaux poissons dans ses filets. Lorsque la victime est complètement dépouillée, c'est comme si elle n'existait plus ; une douce parole, un baiser enchaînent celui qui hésite. La langue de ces flatteuses est de miel, leur cœur de fiel. Diniarchus, sa bourse une fois vide, en fait la triste expérience. Dans un monologue, qui dénote par sa crudité un morceau original de Plaute, il peint les tentations auxquelles les jeunes gens sont exposés sur le Forum, les exigences qu'ils sont obligés de satisfaire, une fois qu'ils ont mordu à l'hameçon. Aussi nombreux que les mouches en été, les entremetteurs et les filles pommadées, fardées et en grande toilette, sont chaque jour assis sur le Forum, surtout près des boutiques d'usuriers. Phronésium (la rouée) se livre à son manège avec trois amants en même temps, un jeune Athénien de bonne famille, un lourdaud de la campagne et un officier babylonien, simple d'esprit. Le mouton qu'elle tond le mieux, c'est ce barbare. Pour s'assurer des libéralités durables, elle le gratifie d'un

fils d'emprunt, rejeton d'un vrai héros qui, ainsi que la femme de chambre sait le raconter, à peine né a balbutié *ma-ma-machaera* et a demandé un bouclier. L'heureux papa est admis dans la chambre de Phronésium, qui a tout disposé pour le faire croire à un accouchement récent ; elle feint d'éprouver encore des douleurs, de la fatigue ; elle lui fait sentir d'une manière disgracieuse les peines qu'elle a, dit-elle, supportées pour lui ; et du moment qu'elle est sûre de lui, elle reçoit ses riches cadeaux avec un mépris impertinent ; en même temps elle donne la préférence au riche campagnard, dont la bourse pleine l'attire, sans éclairer bien entendu l'autre. Les deux sœurs Bacchides sont des courtisanes délurées, virtuoses en l'art de flatter ; à leur langage doucereusement lascif le rythme coulant du septénaire trochaïque s'adapte merveilleusement. L'aînée vit indépendante dans une situation qui a les dehors de l'aisance. Avec une étonnante rouerie, Acrotéleutium et Milphidippa jouent leur rôle devant l'officier vantard ; plus digne et plus noble est la tenue de Philocomasium, qui aime sincèrement le jeune Pleusiclès. Cependant l'aplomb étourdissant avec lequel elle représente immédiatement l'une après l'autre et sa propre personne et celle de sa prétendue sœur jumelle, montre qu'elle a reçu de bonnes leçons de dissimulation. Au nombre des natures tendres, il y a encore Philaenium (Chérie) dans l'*Asinaria :* « Puissions-nous ainsi être portés ensemble dans la tombe », c'est le souhait qu'elle forme, enlacée dans les bras de son amant (615) ; et les reproches de sa mère, vraie entremetteuse, qui s'irrite de la voir attachée à un jeune homme sans fortune, ne la font pas changer de sentiments. Sélénium, dans la *Cistellaria*, n'est pas moins sincère ; sa mère lui a permis de frayer uniquement avec Alcésimarchus, qui a juré de l'épouser. Elle vit dans une situation agréable qui lui permet de recevoir. Par contre, son amie Gymnasium se livre sans hésiter au métier pour lequel elle a une si belle vocation.

Elle se compare à une ville grande et florissante qui ne peut subsister sans de nombreux citoyens, et sa digne mère sait lui vanter la débauche quotidienne comme l'idéal d'une vie heureuse. La noble Palaestra, avec son attrayante compagne Ampélisca (Vignette), dans le *Rudens*, n'est arrachée aux mains de l'entremetteur qu'à la suite d'une reconnaissance. Il en est de même des deux gracieuses sœurs dans le *Poenulus*; celle que le jeune homme a choisie est représentée avec une nature plus délicate, l'autre s'occupe davantage à se parer et à plaire. La plus aimable de cette classe est Planésium du *Curculio*, qui prouve, en femme de condition libre, la noblesse de son âme non seulement par la pureté de sa liaison avec Phaedromus qui l'idolâtre, mais encore par l'intervention généreuse qu'elle tente en faveur de son maître, personnage répugnant, mais qui, dit-elle, l'a convenablement traitée.

L'entremetteur occupe la première place dans la série des personnages voués à Mammon et qui dans la comédie sont destinés à être bernés; c'est le représentant le plus méprisable de l'avidité sans vergogne (αἰσχροκερδεῖς). Les bouffons qui couraient les marchés et les fêtes pour se montrer sous des travestissements (μαγωδοί), prenaient fréquemment la figure du marchand de prostituées (μαστρωπός). Dans la comédie d'Epicharme, ce personnage ne devait pas manquer. Le maître de maison mal famée (πορνοβοσκός) avait été mis sur la scène par Eubulos; chez ce poète et dans la suite chez d'autres, comme Posidippos, il donne son nom à la pièce. Diphile, Ménandre et d'autres poètes de la nouvelle comédie ont dû l'employer souvent, car il est comme chez lui dans la *Palliata* des Romains; il a passé de là dans les autres genres de la comédie nationale. Ballio dans le *Pseudolus* de Plaute, est le représentant le plus classique du type; un entremetteur se voit encore dans le *Curculio*, le *Persa*, le *Poenulus*, le *Rudens* et la *Vidularia* de Plaute, dans le Phormion et dans les Adelphes de Térence; une pièce attri-

buée à tort à Plaute portait ce titre : « les deux entremetteurs ».

Le masque de l'entremetteur exprime la bassesse répugnante de son caractère. Une vraie tête de gibet : lèvres grimaçantes, nez plat, yeux verts et mauvais, front ridé, sourcils ramassés et remontés, tête chauve ou simplement quelques rares cheveux laineux, qui laissent voir un crâne dénudé, barbe de bouc en broussaille. Rabougri, ventru, sale, rapé, mais habillé de couleurs criardes, il porte sur un *chiton* bariolé un vêtement à fleurs et à images ; il tient à la main un bâton droit, et dans sa maison il agite une cravache de cuir. Comme l'écrevisse, au lieu de marcher droit devant lui, il se serre de côté en rasant les murs.

Les noms de ces personnages sont caractéristiques : Lycus (loup), Labrax (loup de mer), Dorio (de δῶρον). Batrachos (grenouille), Sannio (de *sanna,* grimace), Cappadox (de cette nation si mal famée, un des τρία κάππα κάκιστα), Ballio (celui qui fait danser). Par le vol d'enfants et de jeunes filles, par le recélage ou par d'odieuses séductions, les coquins s'emparent de leurs victimes et ils se livrent publiquement à leur honteux métier sans être inquiétés : un établissement de bains, une boutique de barbier, une hôtellerie plus ou moins élégante, fournissent les occasions et donnent le change. Le désir le plus vil du lucre est le trait principal de ce caractère ; tous les autres en procèdent, comme les fleurs d'une racine commune. En présence de l'intérêt, il n'y a plus rien de sacré pour lui, ni promesse, ni contrat, ni serment, ni devoir ; impudent, inflexible, sans égards, il ferme l'oreille aux plus justes demandes, aux plus touchantes prières, avec une dureté révoltante. Le droit et la justice lui sont des mots vides de sens. Donner et prendre coup sur coup, c'est tout ce qu'il connaît, il n'a de respect que pour l'argent comptant, il ne fait pas de crédit et met en poche tout ce qu'il peut accrocher. Là où il flaire un homme qui a de l'argent, il jette son

filet, il est alors rampant, humble et souple ; comme un κόλαξ, il écoute avec patience le récit des exploits d'un fanfaron. Il se connaît bien lui-même : avec un front d'airain, il professe les principes les plus bas, les sentiments les plus ignobles. A l'égard de ceux qui lui sont soumis, des domestiques et des créatures qu'il met en vente, il affecte la brutalité la plus dure en parole et en action, mais il accepte de l'amoureux irrité ou de son serviteur les plus violentes injures avec une sorte de satisfaction : plus nombreuses et plus grossières tombent sur lui, comme dans un feu croisé, les épithètes infamantes, plus il semble être à l'aise. Il accepte même les coups lorsqu'ils rapportent quelque chose ; il n'y regarde pas de si près. Arrogant et impudent lorsqu'il se croit en sûreté, il est cependant, grâce à sa mauvaise conscience, facile à intimider, et lorsqu'on le prend au collet, ou bien lorsqu'il trouve son maître, il baisse le ton et s'humilie. Soupçonneux et crédule en même temps, il interroge les interprètes des songes et des signes, il sacrifie et prie consciencieusement, mais s'emporte en invectives contre Vénus même, lorsque ses pieux efforts auprès de la déesse n'ont pas le résultat désiré. Malgré toute sa ruse, là où l'intérêt l'attire, il est d'une bêtise incroyable, et il va de soi qu'en règle générale cette vermine toujours malfaisante, ce corrupteur de la jeunesse, est pris dans ses propres pièges et se casse misérablement le nez.

L'entremetteuse joue un rôle plus modeste. C'est une affranchie qui dans sa jeunesse a été courtisane. Son commerce est moins étendu, sa marchandise, en règle générale, ne se compose que d'un sujet, sa fille vraie ou prétendue. Dirigée ou contrainte par la vieille, la jeune doit gagner la vie des deux, comme la vieille l'avait fait dans son printemps. Par les sentiments et la conduite, l'entremetteuse est de tous points l'égale de son confrère masculin ; elle avoue son infamie avec la même impudence, tout en prenant aux affaires de cœur des jeunes gens un intérêt plus personnel

que l'entremetteur, qui ne voit les choses qu'en marchand. La pauvreté est le prétexte dont elle justifie son métier. Elle ne veut pas souffrir de la faim et encore moins de la soif, car elle est passionnément adonnée au vin comme toutes les vieilles femmes dans la comédie. C'est elle qui fait jouer tous les artifices de la flatterie avec autant d'adresse que d'insistance, pour attirer dans ses filets un poisson d'or ; aigrie par l'expérience de sa débauche passée, elle prêche à la jeune fille ses principes éhontés, et n'admet aucun mouvement d'amour vrai et fidèle, lorsque la marchandise ne se paye pas, comme chez le boulanger et le marchand de vin, argent sonnant. L'agneau est-il tondu, le client à sec, aussitôt on le met à la porte sans ménagements et au lieu de mots caressants pour l'attirer il n'entend plus que les sarcasmes avec lesquels on le congédie. La place de la mère est quelquefois occupée par une bonne de confiance, tantôt vieille, affinée et aigrie par l'expérience de sa jeunesse, comme Scapha dans la *Mostellaria*, tantôt jeune, gracieuse, d'une langue déliée et allant pour son propre compte à la quête du gibier, comme la soubrette Astaphium du *Truculentus*. En général, ces femmes vieilles et abjectes ne servent que de motifs à épisodes ; quelquefois par le contraste, elles mettent en relief la pureté et l'innocence d'une jeune fille qui est en leur pouvoir. Il est rare que l'entremetteuse prenne directement part à l'action (dans la *Cistellaria* elle reconduit la jeune fille chez ses parents) ; aussi l'y laisse-t-on en paix.

Alliés de l'entremetteur et professant les mêmes sentiments, comme lui crasseux et rapaces, ennemis et corrupteurs de la jeunesse, les usuriers (*danista*) et les changeurs (*tarpezita*) sont gens secs et contrefaits, renfrognés et ridés comme de vieilles outres de cuirs. Le front contracté, le regard méfiant et en dessous, ils dénotent par leur allure rampante et dissimulée le caractère de la bête de proie. Leur seule jouissance est de compter sur leurs doigts le

capital et les intérêts et de calculer leur doit et avoir. Toujours prêts à exiger, mais ne donnant jamais, ils savent se soustraire à leurs obligations par une entorse à la loi ou par un procès. Dans les Nuées d'Aristophane, deux usuriers de première classe paraissaient déjà en scène; la comédie moyenne développa également ce rôle; on connaît un Τοκιστής de Nicostratos et un autre d'Alexis. Caecilius remania un 'Οβολοστάτης; on citait même une *Faeneratrix* comme une pièce de Plaute. Dans un épisode du *Curculio* apparait un changeur, Lyco; l'*Epidicus* et la *Mostellaria* offrent des personnages d'usuriers. Dans cette dernière pièce, Misargyridès, ainsi nommé par ironie, réclame son argent en pleine rue, à grands cris et sans ménagement, à l'esclave de son débiteur et lui donne ainsi l'occasion d'ajouter une nouvelle maille à la trame de ses mensonges.

Ces ennemis nés des jeunes gens ont pour adversaires naturels dans la comédie les esclaves de la maison, qui sont de naissance les amis et les soutiens de leurs maîtres, et dont le rôle est un des plus indispensables de la *Palliata*. Tandis que dans la vieille comédie attique ce ne sont, en genéral, que des personnages secondaires employés parfois à exposer le sujet dans la première scène, Xanthias, dans les Grenouilles, et surtout Carion, dans le Plutus d'Aristophane, commencent à occuper comme bouffons (βωμολόχος) une place plus large à côté de leurs maîtres. De même dans la tragédie, serviteurs et servantes jouent comme confidents, depuis Euripide, un rôle plus considérable qui se rattache visiblement à la tendance réaliste de ses drames et à une appréciation plus humaine de la condition sociale des esclaves. Auparavant déjà, Phérécrate, un des principaux précurseurs de ce changement, a dû mettre dans son Δουλοδιδάσκαλος une peinture enjouée de la vie des esclaves. Cependant le serviteur ne prend part à l'action pour lui-même et comme membre essentiel de la comédie qu'à partir d'Antiphane. La liste donnée par Pollux des différents masques

caractéristiques que portaient les esclaves dans la comédie, n'est pas riche, et ne semble pas même suffire à exprimer toutes les variétés qu'offrent les modèles de Plaute. En tête de cette liste est le πάππος, le seul de tous les serviteurs que l'on représente avec des cheveux blancs et qui ait l'air d'un affranchi. C'est ainsi que nous devons nous figurer le pédagogue attaché au fils de la maison ; ce type trouve son portrait le plus accompli dans le Lydus des *Bacchides*, représentant de la vieille discipline et des mœurs sévères. Ses emportements d'honnête homme au sujet de son élève qui a mal tourné, qui oublie le respect dû à son précepteur et qui fait litière de toutes les vertus, s'expriment en exclamations et en hyperboles pathétiques d'une couleur tragique. Il est hors de lui, lorsqu'il entend le blasphème de l'impie adolescent qui adore une divinité du baiser, la *Suavisaviatio* ; il attribue à la molle indulgence de l'éducation nouvelle, telle que la dirigent les pères, la décadence de la jeune génération, et pense avec regret au bon vieux temps, où sous le règne de la férule, le pédagogue était sûr de l'obéissance muette de ses élèves. Mais il ne se doute pas que celui qu'il donne comme modèle à son élève corrompu est encore bien plus gâté que ce dernier. Sur le ton d'un maître d'école, mais avec moins d'énergie et un moindre sentiment de sa dignité, Palinurus parle de même dans le *Curculio* ; comme un prud'homme, il parodie les élans lyriques de son jeune maître amoureux, qu'il suit en rechignant et dont il traite grossièrement la maîtresse ; il le met en garde contre les plaisirs défendus et clandestins ; le marché n'offre-t-il pas de la marchandise à meilleur compte ? Messénio, des Ménechmes, est d'un certain âge ; il a le même caractère que Palinurus ; accompagnant partout son maître, il est profondément dégoûté de ces expéditions sans repos et sans but. Mécontent des autres, il est infatué de sa propre expérience et de sa sagesse, qu'il aime à étaler ; remis à sa place, il cède en grommelant ; nature fidèle, honnête d'ail-

leurs, soucieux du devoir, il fait sur sa propre vertu des réflexions complaisantes. Il est brave, il va au secours d'un homme en danger, qu'il prend pour son maître, avec des bras solides encore.

En somme, toute la classe des esclaves se divise en deux catégories principales, celle des honnêtes et celle des rusés. Les premiers, lorsqu'ils n'appartiennent pas au genre décrit plus haut, sont habituellement des valets de ferme, grossiers, hargneux, ou de pauvres imbéciles dont la destinée est d'être raillés et bernés par un camarade plus fin. Tel le bon Scélédrus dans le *Miles* ; chargé de veiller sur l'honneur de la bien-aimée de son maître, il est entraîné par les artifices de trois personnes liguées contre lui dans un véritable tourbillon de doutes ; ahuri, il finit même par être incertain de sa propre personnalité. Tel est aussi le cas de Sosie dans Amphitryon ; ces deux personnages font même penser l'un à l'autre par leur langage identique dans certains tours. Parmi les *rustici* on découvre d'abord la figure de Strabulax, le *truculentus* (δύσκολος), dans la pièce du même nom. Comme un chien enchaîné et aboyeur, il éloigne de la maison par de rudes propos ceux qui lui déplaisent ; il exprime son mépris à la servante de la courtisane par des comparaisons qui sentent l'écurie ; il prêche la morale et les bonnes mœurs d'une manière si âpre et si mordante qu'on serait tenté de croire qu'il ne se nourrit que de vinaigre. Mais en se frottant aux gens de la ville, il finit par devenir un galant capable de faire sa cour et d'éplucher son langage. Le lourd, mais généreux Scéparnio, dans le *Rudens*, ne résiste pas davantage à la douce séduction de la grâce féminine. L'innocent fermier dans la *Casina* doit servir de chandelier à son vieux maître amoureux. Brave homme, foncièrement droit mais grossier, insensible aux séductions de la ville, Grumio dès le début de la *Mostellaria* sert à faire contraste avec la vie de débauche qui se mène tout le long de la pièce. Bien que la fidélité au devoir et l'honnêteté

de la plupart des serviteurs reposent au fond sur la crainte du châtiment, il s'en trouve un, qui fait preuve de sentiments vraiment nobles et dévoués jusqu'au sacrifice, en même temps que d'intelligence et d'habileté, c'est Tyndarus, dans les Captifs : il change de rôle avec son maître pour lui procurer la liberté et les moyens de revoir sa patrie, il supporte ensuite avec une constance héroïque les conséquences de la révélation de son stratagème. Mais il découvre par là qu'il est de condition libre : enfant, il a été volé et dès ses premiers ans élevé avec son jeune maître ; par l'éducation comme par la naissance, il est son égal. Sans le savoir, il dit la vérité, lorsqu'un de ses compatriotes reconnaît en lui un esclave et qu'il répond audacieusement qu'autrefois il était un homme libre (628 sqq.).

En face de ces honnêtes gens, il faut mettre l'esclave intrigant, que le registre grec des rôles désigne par le nom de « dirigeant ». Le joyeux Chrysale (homme d'or) des *Bacchides* et Pseudolus (menteur) sont deux spécimens de ce type. Voici la description du dernier : cheveux roux, corpulent, mollets épais, grosse tête, regard pénétrant, visage rouge et luisant, pieds immenses. Sur cette base massive il se campe solidement et confiant en lui-même dans « l'attitude d'un roi » en face du vieux. Tous deux sont gens d'esprit, pleins de génie pour inventer des ruses, infiniment supérieurs par le sang froid et par l'habileté aux jeunes gens qu'ils tirent d'embarras et dont ils assurent le bonheur, aussi bien qu'aux pères ; ce sont en outre, des conseillers et des intermédiaires éprouvés en affaires d'amour. La sûreté absolue de leurs calculs repose sur une connaissance parfaite des hommes et se manifeste par la témérité avec laquelle, semblables à des acrobates qui se balancent sans émoi au bord de l'abîme, ils regardent l'adversaire dans le blanc des yeux, le provoquent directement, et, avec l'air du monde le plus innocent, le mènent par le bout du nez. L'occasion pour ces gens habiles des plus beaux triomphes, c'est lorsque un

coup bien conçu et bien monté, manque par suite de circonstances qui ne sont pas en leur pouvoir, et que tout le plan de campagne est à refaire. Les idées leur viennent comme des éclairs. Pseudolus se compare à un poète, qui lorsqu'il prend en main ses tablettes, ne sait pas encore ce que la Muse lui inspirera. Leur confiance et leur bonne humeur augmentent avec le danger. Ils sont passés maîtres en l'art de mentir et de dissimuler. Ils prennent à volonté l'air de l'honnêteté, de l'innocence méconnue, et si bien qu'ils réussissent toujours à s'en faire accroire. A côté de ces deux personnages se place le madré Palaestrio du *Miles,* mais il court moins de risques et il n'a aucune difficulté à vaincre, car il a affaire à deux imbéciles des plus timides; en outre, il est soutenu efficacement par toute une bande de complices qu'il a dressés. On peut encore citer dans cette catégorie Epidicus, dont la manière rappelle bien celle de Palaestrio ; c'est un maître roué, hardi au possible. Il sait à merveille amorcer les deux vieux bonshommes, qu'il mène par le bout du nez avec son air modeste et honnête ; il tire habilement parti d'une circonstance heureuse, la fait tourner à son honneur et obtient du vieillard, dont il brave la colère avec un front d'airain, une riche récompense au lieu du châtiment. Tranio, dans la *Mostellaria,* ne connaît pas davantage la crainte, ni les hésitations ; à chaque nouvelle déconvenue il invente sur le champ les tours les plus hardis. Il a conscience de son mérite et se compare à Alexandre le Grand et à Agathoclès. Milphio, dans le *Poenulus*, a moins d'autorité. Il est vrai que son jeune maître réclame aussi de lui dans ses affaires amoureuses des conseils et des secours ; mais il est si capricieux que le brave garçon, une sorte de Leporello, amusant comme lui, a souvent à en pâtir ; aussi ses expédients ne sont-il pas des plus ingénieux. Acanthio, dans le *Mercator*, est également plus serviable qu'utile ; c'est un exemple du *servus currens*, l'esclave qui fait le guet et va aux renseignements. Un des tours de coquin les

plus fréquents est d'encaisser l'argent d'autrui sous le masque du vrai créancier; c'est ce que fait Léonida dans l'*Asinaria* : il joue si bien le rôle de maître de maison qu'il en impose tout à fait au marchand étranger. C'est par exception qu'un esclave aide par les expédients habituels un de ses camarades amoureux ; ce cas ne se présente qu'une fois, dans le rôle de Sagaristio, du *Persa* : ce personnage n'a qu'une idée, tromper son maître, un vieil avare ; il le fait en se moquant du danger, car il est endurci contre les châtiments. Le coquin et vorace Stasimus du *Trinummus*, est un camarade et un parasite plus qu'un serviteur ; il est vrai que le noble Lesbonicus ne lui impose aucune autre tâche que de dépenser avec lui de l'argent ; et dans ces conditions, Stasimus, nature vile, a soin de ne pas oublier ses intérêts. Il se réjouit vivement du retour de son vieux maître, mais il ne faut pas lui en faire un mérite, car il fonde plus d'espérances sur la bourse pleine du vieillard que sur la bourse vide du jeune homme.

C'est surtout dans cette catégorie de personnages que les poètes aiment à grouper les caractères par couples. Dans Amphitryon, le contraste est des plus piquants entre le lourdaud Sosie et son divin *alter ego*, Mercure. Sosie a une âme de valet qui rappelle assez bien un Xanthias et autres personnages semblables ; c'est un mélange de bassesse servile, de zèle développé par la crainte et de lourde malice. Lorsque se croyant seul, il prépare son rapport mensonger sur la bataille, il se rapproche du *miles gloriosus*. Il se présente d'abord hardiment au faux Sosie qui étale l'assurance et l'orgueil des domestiques de grande maison ; puis il lâche pied si bien et si bien qu'il finit par être en doute sur sa propre personnalité. De la même manière, ainsi que nous l'avons dit, le rusé Palaestrio se raille du simple Scélédrus. L'épais serviteur de la campagne est opposé au domestique rusé de la ville dans la *Mostellaria;* et dans le *Truculentus,* le scrupuleux Stratulax au voleur Cuamus. Dans la *Mostellaria*, il

y a deux valets de pied (*advorsitores*), dont l'un est fidèle à son devoir, tandis que l'autre est un drôle : le philistin de la pièce, qui se complait dans sa propre admiration, est conspué comme il faut par le joyeux drille. Nous trouvons ensuite, en face l'un de l'autre, Thesprio, à l'allure militaire et franche, et l'astucieux Epidicus ; le maître d'école pédant Lydus, et Chrysale, l'homme de génie, dans les *Bacchides* ; les deux rivaux d'amour, Chalinus et Olympio, dans la *Casina;* le noble Tyndarus et ce vaurien pessimiste de Stalagmus, dans les *Captifs;* dans le *Rudens*, Trachalio, un rusé coquin, et Gripus, l'enfant du bonheur, un rêveur qui est cependant assez pratique pour garder le trésor qu'il a trouvé. Ailleurs, deux belles âmes font cause commune, tout en échangeant des taquineries ; tels Libanus et Léonida, dans l'*Asinaria*; Toxilus et Sagaristio, dans le *Persa*; tels les deux serviteurs de l'amant et de l'entremetteur, dans le *Poenulus*; ce sont encore, dans le *Stichus*, les deux camarades de taverne, Stichus et Sagarinus qui à la fin célèbrent, en forme de Bacchanales, une ripaille digne de devenir classique.

A Athènes, plus que n'importe où, on accordait aux esclaves la liberté de la parole. De même qu'Euripide en fait souvent les organes de ses réflexions, de même la nouvelle comédie donna aux plus éveillés d'entre eux, et à un très haut degré, le don de l'esprit et de l'à-propos. Dans la comédie latine, ils font preuve de lectures et de connaissances, mêlent au dialogue des bribes de grec, aiment à philosopher et, moitié railleurs, moitié sérieux, laissent tomber de leurs lèvres des maximes morales qui sont d'or. En des scènes dialoguées où dominent l'injure ou la raillerie, en de longs monologues, quelquefois composés avec art sous forme de *cantica*, ils trouvent l'occasion d'exercer leur langue bien pendue et prompte à la riposte, et d'exprimer les émotions diverses par lesquelles ils passent de la crainte et du souci à la joie et à l'orgueil du triomphe.

Ce jeune peuple des amoureux, léger et téméraire comme il est presque toujours, se trouve en lutte cachée avec le rigide père de famille. Les vieillards de la comédie sont en règle générale des propriétaires aisés, qui dans leur jeunesse ont fait du commerce par mer et se sont retirés pour vivre tranquillement de la fortune ainsi acquise. Il y a parmi eux des natures aimables, délicates, libérales et nobles, qui ont encore du cœur pour la jeunesse, sans oublier leur dignité. Philto, dans le *Trinummus*, est le vrai modèle du père qui est à la fois sévère et bon. Il dispose d'un vrai trésor de sagesse et d'expérience, et allie à une affabilité sincère un tour d'esprit agréable et quelque peu ironique : c'est un caractère vraiment attique. Il a, et il le mérite, un fils excellent. Le père du léger Lesbonicus est aussi de bonne humeur et de bonne composition ; il a beaucoup voyagé comme négociant, il connaît le monde et les hommes. Il possède en Calliclès l'idéal d'un ami sûr, réfléchi et désintéressé, que les désagréables cancans du monde ne troublent pas dans l'accomplissement calme et discret de ses devoirs. Mégaronidès est plus facile à irriter et s'emporte plus vite, mais sa morale est tout aussi honnête ; il est droit et sincère. Vieux garçon, il a plus de fougue dans le sang et, par suite aussi, une faculté d'invention plus prompte qui lui inspire l'innocent stratagème contre le sycophante. Plaute a dessiné avec amour, dans le *Miles*, le joyeux célibataire Périplécomenus, qui, sur le seuil de la vieillesse, favorise les relations secrètes de deux amoureux avec l'intelligence d'un jeune homme et un plaisir non dissimulé. Il sait vivre et laisser vivre les autres ; c'est un observateur satirique des méchancetés sociales ; franc et libre, il n'a ni soucis, ni préjugés, et naturellement pas d'idéal. Le digne Hégio, dans les *Captifs*, a aussi un cœur ardent et un esprit libéral, c'est une noble figure. Tout affligé qu'il est d'avoir perdu ses deux fils, à l'occasion il se prête encore à la plaisanterie ; l'affection réciproque des deux captifs l'émeut jusqu'aux larmes. Mais

lorsqu'il voit sa confiance trompée, il ne connaît plus de pitié, parce que, dit-il, la destinée n'en a pas eu pour lui. Sa douleur, quand il croit devoir renoncer à l'espérance de retrouver au moins un de ses fils, excuse sa cruauté à l'égard de l'imposteur, dont il ne méconnaît pas d'ailleurs la noblesse. Aussi est-ce avec plaisir que l'on voit dans la joie, au dénouement de la pièce, ce cœur vraiment paternel. Au rang des vieillards respectables, nous voyons ensuite l'Athénien Daemonès, dans le *Rudens ;* bien qu'il ait éprouvé des revers de fortune, il est resté charitable et énergique. Quelles belles paroles il prononce sur les joies d'une bonne conscience et sur les entraînements de l'avarice (135 sqq.) !

Au contraire, dans ce qu'on peut appeler proprement la comédie d'amour et d'intrigue, le papa est toujours la pierre d'achoppement et la principale cible où la ruse dirige ses coups. Selon le penchant de la vieillesse, il aime à conserver intact ce qu'il a acquis et à tenir aussi serré que possible son viveur de fils. Il est vrai que la plupart des personnages de cette catégorie ont mené joyeuse vie dans leur jeune temps ; ils ont donné à la génération présente l'exemple de la mauvaise conduite ; mais dans le nombre il n'y en a que fort peu qui concèdent aux jeunes les plaisirs dont ils ont goûté et qui leur passent ce qu'ils se sont permis eux-mêmes. C'est à contre-cœur qu'ils se sont réfugiés dans le port du mariage, et ils le considèrent comme un mal nécessaire, nullement comme le bonheur de leur vie. C'est une tradition, dans la comédie, de considérer la famille comme une chaîne pesante, et la mère de famille, même honorable, comme le fléau de sa demeure. L'homme ne l'a épousée que pour sa grosse dot ; aussi leur liaison est-elle purement matérielle : l'époux doit à la femme ce dont elle a besoin pour vivre selon sa condition ; elle n'a aucun droit sur son cœur. Elle est vite flétrie, et plus ses charmes sont maigres, plus l'époux indifférent souffre de ses travers, et plus elle-même devient acariâtre. Se prévalant de sa fortune, non seulement

elle élève les exigences les plus grandes en ce qui touche à la toilette et au train de maison, mais encore elle fait valoir ses droits en maîtresse absolue et ne met aucun frein à ses caprices. Aussi le mari se plaint-il du bavardage, de l'esprit querelleur et entêté, de la méfiance et de la jalousie de sa moitié ; par malheur, cette jalousie est assez souvent des mieux fondée, car il n'est pas rare que le mari cherche ses plaisirs en dehors de la maison, et que malgré ses cheveux blancs il soit encore blessé par les traits de l'amour. Malheur au pécheur si sa terrible épouse le surprend dans des sentiers écartés : elle lui fait sentir alors tout le poids de sa vertueuse colère. Aussi, quand les maris sont seuls entre eux, les meilleurs ne se gênent guère pour parler de la manière la plus abjecte de leur honneur domestique et pour se proposer un échange : plus tôt meurt la femme, mieux cela vaut ; lorsqu'on en veut à quelqu'un, on lui souhaite que sa femme vive très longtemps. Même le veuf se rappelle sa vie en ménage comme un des plus durs travaux d'Hercule. Le mauvais renom que le sexe féminin, depuis Euripide, avait dans la tragédie, était un dogme partout accepté, au point que les femmes honnêtes et aimables n'hésitaient pas, à l'occasion, de le reconnaître mérité, au moins en riant. Dans de telles conditions, il ne pouvait guère y avoir ni vie de famille véritable, ni chez les fils respect et affection pour les parents, surtout pour le père.

Grâce aux combinaisons diverses des sujets et des éléments en usage, nous trouvons maintes variétés dans l'espèce que composent les vieux de la comédie ; leur trait commun est la crédulité et la sottise, alliées souvent à l'égoïsme et à une superbe confiance en leur perspicacité. Ces personnages insipides à barbes et à perruques longues et blanches sont comparés, avec justesse, par ceux qui les bernent et les raillent, à des agneaux bons à tondre, parfois aussi à des moutons ou à de vieux boucs. Le vieux Simon, par exemple, dans le *Pseudolus*, se prend pour un malin :

il a depuis longtemps appris et remarqué que son fils a besoin d'argent pour racheter une joueuse de flûte à un entremetteur; il a de même fort bien pénétré l'intention de l'esclave rusé, qui veut lui soutirer la somme; mais présumant trop de lui-même, il prétend que celui-ci ne saura pas lui faire cracher un liard, et il en fait avec le drôle effronté un pari, que naturellement il perd ainsi que son argent. Il n'est pas sot et il observe avec un intérêt croissant le jeu habile de son adversaire, sans toutefois le comprendre entièrement et à la fin il ne peut s'empêcher d'admirer la supériorité et le génie du coquin qui a dépassé toutes ses prévisions. Théopropidès dans la *Mostellaria* est le vrai modèle du *comicus stultus senex*, son nom seul annonce par antiphrase que le don prophétique lui manque. Il s'en laisse conter, sans réfléchir, par l'habile Tranio qui lui fait accroire tous les mensonges que l'exigence du moment suggère pour le tromper: une histoire de meurtre et de revenant, l'achat d'une maison et la solidité du bâtiment, dont le mauvais état, au contraire, saute aux yeux. La joie que notre marchand éprouve de voir son fils bien tourner et marcher sur ses propres traces, sa satisfaction d'un si bon placement font un contraste amusant avec les pertes réelles dont il ne tarde pas à s'apercevoir. Il est, hors de propos et plus que de juste, circonspect et calculateur; à la fin même, lorsqu'il cherche à assouvir sa colère sur l'imposteur, il lui laisse, par la lenteur et les hésitations de son attaque, le temps de se sauver vers l'autel. Sa morale est d'ailleurs plus que facile : il n'a pas à reprendre, pense-t-il, la conduite débauchée de son fils, quand il ne lui en coûte rien. Un riche ami du jeune homme déclare qu'il répond de tout; le voilà réconcilié et fort disposé à être de la partie. Le digne Périphanès, dans l'Epidicus, de même que son ami et conseiller Apoecidès, passe pour une colonne du sénat; le dernier est en outre un jurisconsulte apprécié: ces deux hommes considérables



croient un intrigant rusé sur sa parole, sans autres preuves; bien plus, ils sont si peu avisés qu'ils s'imaginent être très habiles en suivant les mauvais conseils du drôle qui les fait tomber dans le piège. Périphanès était dans sa jeunesse, à l'en croire du moins, un brillant soldat, un vrai *gloriosus*, mais il est devenu pantouflard. Il est habitué à regarder comme une lumière son savant ami qui dit toujours oui ou qui profère des sentences d'oracle dépourvues de sens ; à la fin, cependant, éclairé par des pertes, il comprend qu'un marteau sans manche a plus de jugement que ce bonnet de nuit.

Les rôles de vieillards aussi sont souvent doublés : à côté du froid Simon, dans le *Pseudolus,* se trouve le bon Calliphо ; la *Mostellaria* met en scène un viveur égoïste qui se fait cuisiner de bons petits plats par sa femme, mais lui refuse les caresses qu'elle réclame en retour. Les *Bacchides* nous présentent deux compagnons d'âge et d'infortune, tous deux amorcés et bernés par les deux sœurs galantes. Nicobulus est d'autant plus honteux de sa bêtise qu'il était d'abord plus convaincu de sa sagesse et de sa prudence ; son camarade reste plus calme ; il consent plus vite à céder aux excuses et aux flatteries des *Bacchides* et à leur pardonner. Il se laisse prendre le premier à la glu ; l'autre tempête encore, mais il en vient aussi à des sentiments plus doux, surtout quand on lui dit que la moitié de son argent lui sera rendue. C'est ainsi que nos deux fous égrillards acceptent l'invitation à un banquet commun avec leurs fils et les maîtresses de leurs fils. Par contre, Démiphon dans le *Mercator*, après avoir reçu dans sa jeunesse une éducation dure et sévère, a employé ses meilleures années à accomplir strictement ses devoirs et à faire fortune. Sur le tard, la nature réclame ses droits : le vieillard veut rattraper le temps perdu de sa jeunesse ; il veut jouir de la vie ; il devient amoureux et rival de son fils. Lorsqu'il raconte sa folie à un homme de son âge, sa conscience le gêne au

point de lui donner l'air d'un niais ; le confident de ce vieux pécheur mûr pour l'Achéron ne lui mâche pas la vérité. Le pitoyable Démaenétus, dans l'*Asinaria,* allie à la sensualité une sorte de faiblesse libérale. Il est sous la pantouffle de sa femme, qui le tient serré, mais qui en est crainte et haïe. Gâté par son père qui, un jour, chez l'entremetteur, lui a rendu des services, il accorde à son fils la même liberté. Il veut que le jeune homme l'aime, sans le craindre ; il est son confident dans ses affaires amoureuses, et serait tout disposé à lui donner l'argent nécessaire à cet effet, s'il l'avait. Mais l'épouse a la fortune et tient en mains la bourse ; l'intendant qu'elle a amené en se mariant a plus d'autorité que le maître de la maison, aussi ne reste-t-il au mari qu'à donner à l'esclave qui le seconde pleins pouvoirs pour l'accomplissement de ses fourberies. Lorsque l'argent est trouvé, il n'oublie pas sa propre passion ; il se réserve le premier tour dans les bonnes grâces de la fille ; il lui donne un repas, une orgie répugnante, au milieu de laquelle il est surpris ivre par sa femme furieuse, et un châtiment mérité tombe sur le pauvre diable qui courbe le dos. Elle le ramène à la maison en répétant et en accompagnant probablement de coups ces véhémentes exhortations : Allons, à la maison ! Debout, l'amoureux ; allons, à la maison !

Celle de toutes les femmes offensées qui montre l'humeur la plus raisonnable, c'est Cléostrata dans la *Casina*, nature rude, mais intelligente et décidée, sans ombre de sentimentalité. Elle évente dès le début l'infidélité et le plan de son mari, qui l'accable d'attentions, de caresses, et qui répond par les plus misérables excuses à son interrogatoire sévère. L'humiliation qu'elle lui prépare est un moyen dur, mais efficace pour le ramener à la raison ; sur quoi, le voyant contrit, elle lui pardonne ses péchés sans grandes cérémonies. Elle a pour confidente une voisine qui, avant de lui être toute dévouée, lui a d'abord prêché une soumission absolue à la volonté de l'époux, et qui finit par prendre

sa part avec plaisir, sans bien s'en rendre compte, de la bonne plaisanterie jouée au mari. En cela, la voisine ressemble à l'aimable fille du parasite dans le *Persa*. Avec quel sérieux cette jeune fille ne reproche-t-elle pas à son frère l'indignité et l'inconvenance de son dessein! Mais comme elle ne réussit pas à le faire changer d'idée, elle se rend et joue son rôle dans la suite avec la meilleure humeur du monde. Par là, elle prouve qu'elle est bien l'enfant de son père.

Les mariages heureux ne manquent pas absolument dans la comédie. La *Cistellaria* en offre un exemple, mais cette alliance, c'est par exception l'Amour lui-même qui l'a nouée pendant les Dionysiaques; et c'est seulement après la mort de l'épouse légitime que le veuf est revenu à ses premières amours. Le *Stichus* présente un modèle de fidélité conjugale dans l'aimable couple des deux jeunes sœurs, qui sont désignées par les doux noms bien mérités de Philuména et Pamphila. Les principes d'inébranlable fidélité, que l'aînée professe, méritent une approbation sans réserve et les réponses sensées qu'elles font l'une et l'autre à leur père montrent avec quelle justesse d'esprit et en même temps quelle modestie elles raisonnent sur leur sexe. Toutes deux sont en outre gracieuses et avenantes : l'une paraît un peu plus passionnée, l'autre plus docile, plus gaie et plus expérimentée dans l'art des flatteries aimables, par lequel elle gagne son père. Une seule fois, dans les Ménechmes, un beau-père paraît sur la scène; il tremble déjà de vieillesse et c'est sa malheureuse fille qui l'appelle au secours contre celui qu'elle croit être son époux. Le beau-père qui sait comment les choses se passent dans le mariage, ne veut rien entendre de ces plaintes éternelles et de ces doléances jalouses; il exige de sa fille l'indulgence et la résignation; il est même disposé à prendre le parti du mari, si celui-ci ne dépasse pas les bornes permises. La belle-mère, qui souffre du préjugé régnant contre ses

semblables, se montre pour la première fois chez Térence.

Le vieux couple du frère et de la sœur dans l'*Aulularia*, donne une impression agréable, et soulage le cœur quand on les regarde en face de l'inquiétude fiévreuse d'Euclio et de sa vie pitoyable. Le langage un peu raide et vieilli de ces braves gens est bien en harmonie avec les graves bacchiaques, dans lesquels le poète a versifié leur entretien. Le frère ni la sœur ne sont mariés et ils vivent sur un pied de familière taquinerie. La sœur est veuve et mère d'un grand fils. Quoiqu'elle ne soit pas aveugle sur les défauts de son sexe, elle encourage cependant son frère, qui avance en âge, à prendre femme : elle lui a trouvé une riche héritière, ni trop vieille ni trop jeune. Mais il fait preuve d'intelligence et de cœur, lorsqu'il repousse cet arrangement pour choisir la fille d'un pauvre voisin, et la sœur, toujours judicieuse, l'approuve. Mais il avait commencé par se débattre avec un emportement comique et en exprimant la traditionnelle aversion contre le mariage ; il cède ensuite avec une rapidité inattendue. Ce revirement ne doit pas trop surprendre ; car la comédie mesure la durée et l'intervalle des phénomènes psychologiques avec aussi peu d'exactitude que les autres mouvements qui ont lieu dans le temps et l'espace.

Après la famille, dont nous avons passé en revue les différents membres, vient l'ami de la maison, le *parasite*. Cette figure est originairement empruntée aux chambellans des cours orientales. Le titre de ces personnages était κόλαξ (compagnon, *comes*). Celui qui à Athènes faisait la cour au souverain Démos, Aristophane l'appelait ironiquement un κόλαξ de Démos. Mais Eupolis représenta dans sa comédie Κόλακες la maison de l'hospitalier et riche Callias comme un palais de roi, dans lequel un chœur de courtisans montait en scène sous l'aspect de reptiles, de démons grotesques, qui paraissaient n'être que ventre et boyaux. Auparavant déjà, Epicharme avait emprunté à la vie de la société syracusaine la figure du convive qui, dans les maisons particu

lières, reste debout pendant les repas, et il l'avait mis à la scène sous le nom honorable et religieux de παράσιτος ; de là Alexis, le premier, le transporta sur la scène athénienne. Antiphane rivalisa avec lui dans le perfectionnement de ce rôle, dont la vie journalière lui offrait des modèles classiques, et que Ménandre et ses confrères ont également soigné avec amour. Pour le caractère, le Kolax et le parasite ne sont qu'un seul et même personnage, avec cette différence cependant que conformément au style de la cour macédonienne, l'inséparable compagnon de l'officier fanfaron porte le premier titre, le plus noble, tandis que le second est réservé à la classe bourgeoise. Nous avons vu déjà que Naevius, dans son *Kolax*, a mis en scène ce parasite militaire d'après Ménandre ; Plaute, dans une pièce du même nom, faite peut-être d'après le même original, a suivi son devancier. C'est la première scène du *Miles* et de l'Eunuque de Térence qui nous font le mieux connaître ce personnage, fort effacé au contraire dans les *Bacchides*. Mais dans la *Palliata* c'est le parasite bourgeois qu'on voit le plus souvent ; il est l'ami de la maison et du jeune maître, avec des caractères très différents selon les pièces ; dans le *Curculio* et le *Phormio*, c'est un fieffé coquin et le valet à tout faire de l'amoureux ; dans le *Persa*, c'est lui qui conduit toute l'intrigue avec un dévouement qu'il pousserait jusqu'au sacrifice ; délaissé comme un orphelin par suite de l'absence du maître dans les Captifs, congédié sèchement dans le *Stichus*, il est bilieux et vindicatif dans l'*Asinaria* et dans les Ménechmes. Plaute a encore représenté un paresseux et un parasite dans un rôle de médecin, ou soi disant tel. Il se peut que le poète ait chargé le rôle, qui offrait à son goût pour le comique outré une matière des plus riches ; il a peut-être aussi introduit à l'occasion cette figure dans telle pièce où elle manquait primitivement. Le parasite, comme le Kolax, est de naissance libre, mais par sa propre faute ou par celle de son père, il est déchu, sans

ressources, et tourmenté par une faim chronique qui l'oblige à faire la chasse aux tables gratuites. Comme il est encore jeune, sans occupation, et en général célibataire (dans le *Persa* seulement il est père), il dispose en toute liberté de son temps et de sa personne, si bien qu'il peut se donner tou t entier à sa vocation qui est d'attraper un copieux repas. S'il n'a pas une maison où il soit reçu en qualité de commensal perpétuel, ou s'il n'est pas encore invité, il cherche sa victime au marché avant l'heure du manger, fait connaissance, sait se rendre agréable par ses formes polies et sa conversation agréable, si bien qu'il emporte une invitation à dîner. Mais une noce doit-elle avoir lieu ou bien une odeur appétissante de cuisine lui annonce-t-elle les préparatifs d'un festin, il se présente très bien sans être invité. Il se contente de la dernière place et y déploie un appétit insatiable. Il paye les bons traitements dont il est l'objet par des mots spirituels et des bouffonneries, il s'est préparé à ce rôle en étudiant les recueils d'apophthegmes ; il se résigne en outre à supporter gaiement les insolences qu'il plaira aux autres convives de lui infliger et les traits qu'on lui décochera. Pour comble, il doit tout accepter du maître qui lui donne le pain et qu'il appelle roi, dans le style de son prototype, le chambellan princier. Les plus malins s'assurent une solide situation par l'art de la flatterie, la plus grossière comme la plus délicate, qu'ils portent à la perfection ; en apparence soumis, souples, prêts à tout applaudir, à tout admirer, ils se sentent bien supérieurs à celui qu'ils encensent. Le Kolax emploie son habileté et sa ruse à entretenir tous les mauvais désirs de son patron et il rivalise en cela avec l'esclave le plus roué. Il sait aussi, quand il a remporté quelque succès, faire valoir son mérite et l'exploiter au profit des exigences toujours croissantes de son estomac. Quel contraste entre l'arrivée en scène du messager de bonheur content de lui-même, et celle du meurt-de-faim qui soupire et gémit abandonné ! Mais l'humour

n'abandonne jamais le parasite. Cette figure vraiment attique, ce rôle plein d'une verve spirituelle et féconde, offrait à l'acteur de génie un rôle des plus avantageux. Les traits principaux de son extérieur rappelaient certaines particularités du chien, expression grimaçante et avide, oreilles enfoncées à la suite de nombreux soufflets, nez crochu, front lisse et regard animé. Le nom aussi est toujours caractéristique : il est emprunté au manger ou à l'achat des denrées destinées à la cuisine, occupation favorite du parasite, ou bien il se rapporte au rire, à l'empressement, etc. Lorsque le parasite et l'esclave font de mauvais coups dans l'intérêt de la cause qu'ils servent, ils prennent le masque d'un étranger et improvisent toute sorte de mensonges ; le Sycophante, c'est le nom de l'imposteur ainsi déguisé, se charge des rôles qu'on lui apprend en de telles occasions et il les joue sur commande moyennant un faible salaire ; il n'est d'ailleurs intéressé en rien au résultat final, il n'a qu'à s'acquitter convenablement de sa tâche. L'homme aux trois liards dans le *Trinummus* est un coquin gagé de ce genre ; dans le *Pseudolus* et dans le *Poenulus* ce type paraît également. Il faut que ce soient d'habiles lurons, au front audacieux, et sachant se tirer d'affaire. Mais pour augmenter l'intérêt de l'action, il leur arrive assez souvent quelque mésaventure, qui les met dans l'embarras ou qui les démasque ; ils oublient, par exemple, le nom dont tout dépend.

D'autres auxiliaires, engagés sur commande, sont les *advocati*, hommes d'affaires qui se chargent d'assister un citoyen dans le cas où il faut appliquer ou tourner la loi. Tels sont, dans le *Poenulus,* les deux vieux plébéiens dont la lente démarche irrite la patience du jeune seigneur qu'ils accompagnent ; chicaneurs roués, ils sont en outre pleins de suffisance et d'aplomb ; tandis que leurs confrères du *Phormio* ne servent qu'à exciter le rire par leur lourdeur et leur simplicité.

La *Palliata* n'emprunte que fort peu de types aux profes-

sions. C'est surtout, c'est même presque exclusivement le caractère de l'*Alazon* (vantard, charlatan) qui, outre l'officier fanfaron, où il trouve son plus bel épanouissement, fournit encore quelques variétés secondaires. Naevius a fait de l'*Ariolus* (devin) un rôle et le titre d'une de ses comédies. De tout temps la comédie s'est raillée du médecin comme d'un charlatan ignorant et hâbleur. C'est ainsi qu'est représenté dans les Ménechmes, mais comme une figure de second plan, l'artiste guérisseur qu'on a appelé auprès du fou prétendu. La comédie moyenne et la nouvelle comédie ont avec une constance presque fatigante toujours ramené sur la scène le cuisinier aux grands airs, présomptueux, bavard et pédant. Dans la *Palliata*, les plaisirs de la table ne jouent pas un aussi grand rôle, bien que de faméliques parasites ou des esclaves gourmands aiment à dresser des menus fantastiques et à s'en repaître par l'imagination. Aussi la grande figure de l'artiste et du philosophe culinaires est déchue de son rang, amoindrie et pâlie chez les Romains. Le type paraît, il est vrai, assez souvent encore, mais ce n'est qu'en passant ; le seul qui rappelle par quelques traits le grand modèle, tel qu'Antiphane l'avait créé, c'est le cuisinier du *Pseudolus*.

Terminons cette longue revue des personnages par deux groupes bien différents propres l'un et l'autre à produire des incidents comiques : les vieilles gens et les enfants. Depuis Euripide, ces représentants extrêmes de l'humanité servent à exciter, par l'impression de la faiblesse et du néant de l'homme, soit l'émotion et la mélancolie, soit la gaieté et la bonne humeur. Dans le *Mercator*, la bonne femme de quatre-vingt-quatre ans, toujours altérée, n'est qu'un motif à incidents plaisants. D'autres figures du même genre ont déjà été indiquées. Souvent aussi on voit paraître de jeunes garçons qui occupent le dernier rang dans la domesticité : marmitons, sommeliers, pages et *piccoli* de tous genres. Il y en a qui ne servent qu'à mettre mieux en lumière la situation ;

tel le marmiton dans les Captifs; il n'est là que pour rapporter les ravages exercés par le parasite dans la vaisselle; tel encore le pauvre garçon qui dans le *Pseudolus*, tremble devant le brutal Ballio. D'autres sont des garnements adroits et impertinents, comme le flegmatique Lucrio du *Miles* ou Paegnium dans le *Persa* ; ce dernier est un virtuose en l'art d'injurier. Pinacium, dans le *Stichus*, fait voir un amour-propre amusant, tout comme un *servus currens* à l'âge d'homme. L'importance de sa mission, annoncer à sa maîtresse l'heureuse nouvelle du retour de son époux, a fortement grisé le bout d'homme ; il se compare à Talthybius, à un courrier de l'Olympe. Mais aller à pied lui paraît au-dessous de sa dignité : c'est avec un quadrige qu'on devrait venir le chercher. Il se pavane devant le parasite et la soubrette en vrai ὑπερήφανος, il torture leur impatience par un cruel *ritardando*, et, lorsqu'il se décide à annoncer la nouvelle, il prend son essor et s'élève aux hauteurs de la poésie pour finir par porter un mauvais coup au famélique parasite, qu'il précipite du haut de son bonheur.

En ce qui regarde les sujets, la comédie chez les anciens exigeait plus d'invention du poète que la tragédie. En effet, la tragédie trouvait dans le trésor inépuisable des légendes exprimées sous tant de formes par l'épopée et par la poésie lyrique, des fables et des figures connues de tous, dont les grands maîtres, rivalisant de génie, avaient approfondi les unes, doté les autres de formes nouvelles. Les comiques grecs, pour jouir d'un avantage analogue, devaient emprunter, ainsi que le drame satyrique se l'est toujours permis, à l'histoire des dieux et des héros et les présenter sous des traits burlesques. Aussi, à Athènes, comme en Sicile et dans la Grande-Grèce, non seulement les anciens poètes, mais même les nouveaux comiques ont-ils fréquemment usé de cette ressource. Les auteurs de la *Palliata* en ont moins profité, soit qu'ils ne pussent pas attendre de leur public une somme suffisante d'intelligence, soit que les autorités

eussent vu d'un mauvais œil une telle profanation, soit pour l'une et l'autre raison. Nous avons décrit le cadre dans lequel se déroule l'action, et nous allons passer en revue les pièces de Plaute qui sont parvenues jusqu'à nous, en les classant d'après les motifs principaux. Confusions de personnes, supercheries et fraudes, complications et révélations dues au hasard, conflits amoureux, peinture de caractères isolés, voilà à peu près les éléments qui, combinés de différentes façons, constituent ces drames. Les pièces à méprises où la ressemblance, frappante jusqu'à l'illusion, de deux personnes ou davantage, donne lieu à des erreurs, devaient déjà se trouver communément dans la comédie moyenne. A partir d'Antiphane et d'Alexis, on trouve comme titres de drames les Jumeaux, les Identiques, le Double-Portrait, qui rappellent le même motif. Amphitryon repose sur la donnée de deux couples de personnages parfaitement ressemblants ; c'est en même temps la seule comédie mythologique qui nous soit restée. On peut la déclarer la plus parfaite de son espèce, non seulement parce que ce sont des dieux qui reproduisent si exactement la ressemblance de leurs modèles, mais encore parce que ce jeu des immortels avec les hommes donne à l'intrigue banale par elle-même un caractère élevé ; en outre, avec les moyens les plus simples, le poète a su représenter, en les développant jusqu'au bout, toutes les complications que rendait possibles la confusion des personnes, et tirer parti des erreurs que devait engendrer la présence des deux couples jumeaux. Amphitryon revient victorieux à Thèbes après la guerre, il envoie en avant son serviteur Sosie pour annoncer son arrivée à sa fidèle épouse Alcmène. Mais en cette même nuit, Juppiter l'a devancé, et sous les traits de l'époux il a exercé les droits de l'époux. Sosie trouve son portrait vivant en Mercure qui monte la garde devant la porte de sa maîtresse Alcmène, et il doit souffrir, sans compter les injures et de vigoureuses bourrades, qu'on lui conteste sa vraie person-

nalité ; la supériorité irrésistible du dieu se manifeste aussitôt par la terreur de Sosie, qui, dans sa lâcheté, voit son second moi comme doué d'une taille et d'une force de géant. Il ne reste plus qu'à réunir dans toutes les combinaisons possibles les cinq personnes qui sont intéressées à ce jeu d'échanges et de méprises. Nous voyons d'abord chacun des deux couples, apparié selon leur nature, dieu avec dieu, homme avec homme. Juppiter, accompagné par Mercure, prend congé d'Alcmène ; Amphitryon, arrivant du port, a un entretien animé avec Sosie ; il se fâche et traite de mensonge l'histoire du second Sosie ; mais l'accueil ainsi que les communications d'Alcmène le jettent presque aussitôt dans la plus cruelle perplexité. Profondément blessée par les soupçons de son époux, Alcmène veut se séparer de lui ; mais celui dont elle va prendre congé, c'est Juppiter, qui réussit bientôt à faire excuser les récents reproches d'Amphitryon comme une plaisanterie et à rentrer en grâce auprès d'Alcmène, au grand étonnement de Sosie qui vient d'assister à la querelle des deux époux. Puis, comme il faut le conclure des indications et des fragments de la pièce qui est mutilée en cet endroit, Mercure devait, du haut d'une fenêtre, accabler d'insolentes railleries Amphitryon, qui veut entrer dans sa maison, et même l'inonder d'un baquet d'eau. Le coupable s'est à peine retiré, lorsque le premier Sosie arrive avec le pilote du vaisseau qu'il a invité, sur l'ordre de Juppiter, au banquet du sacrifice. Furieux, Amphitryon tombe sur son serviteur, qui n'y comprend rien, le menace de terribles châtiments et refuse d'entendre l'invité. Alcmène arrive, il l'accable également de reproches ; en vain rappelle-t-elle l'explication honorable que Juppiter lui a donnée ; elle proteste encore une fois de son innocence. Pour rendre la confusion complète et réunir tous les personnages, à la fin Juppiter sort de la maison. Les deux doublets se jettent l'un sur l'autre : Amphitryon veut arrêter Juppiter comme larron d'honneur, et Juppiter veut arrêter Amphitryon comme

coupable d'effraction ; Sosie ne sait plus lequel des deux est son maître, et le pilote reste neutre, il se récuse, ne pouvant pas, dit-il, s'y reconnaître. Cet imbroglio est interrompu par les plaintes d'Alcmène, qui ressent les premières douleurs de l'enfantement ; Juppiter entre pour l'assister ; Amphitryon veut le suivre, mais un coup de tonnerre l'étend par terre, sur le seuil de sa maison. Bientôt s'accomplit le divin miracle, que la vieille servante, encore à moitié abasourdie par ce qu'elle vient de voir, raconte dans un *canticum* d'un pathos tragique. L'époux, renversé par le tonnerre, apprend la grâce dont son épouse a été l'objet en donnant le jour à Hercule et à son frère jumeau ; au dénoûment, le père de l'Olympe donne avec dignité, du haut de la machine des dieux (comme dans la tragédie), les explications nécessaires à mettre tout le monde en repos. C'est la nouveauté du sujet qui doit faire excuser des développements quelque peu excessifs, surtout dans les scènes du premier acte, et peut-être aussi la répétition des renseignements que Mercure et Juppiter, en dehors du prologue, donnent au public dans plusieurs monologues pour l'éclairer sur leurs intentions. Bien des choses dans la pièce semblent d'ailleurs pouvoir être attribuées à un remaniement postérieur; il y a même dans le dernier acte des répétitions qui surprennent. L'ironie malicieuse du dieu du tonnerre, dont la grandeur perce parfois sous le masque (938 sqq), l'insolence de Mercure, le caractère touchant et bien féminin d'Alcmène et l'esprit bouffon du lourdaud Sosie sont admirablement rendus. Le mélange des dieux et des héros avec le personnel de la comédie, l'emploi d'un pathos tragique et d'un style élevé, enfin l'apparition de la machine des dieux justifient la dénomination plaisante de *tragicomoedia* qui se trouve dans le prologue.

Dans les Ménechmes, les personnages sont encore plus nombreux, et les changements de scène plus variés. Il faut ici que le hasard vienne au secours de la nature ; car afin de

rendre les méprises croyables, l'extrême ressemblance des frères jumeaux pour la taille, la figure, la couleur des cheveux, le son de la voix et les manières ne suffisent pas; il faut y joindre la similitude des vêtements. Le poète a préparé habilement ses effets en donnant aux deux frères comme traits communs de famille la même ardeur de sang, le même penchant à la colère et à l'emportement, avec un certain air de hauteur. Ainsi s'explique qu'on ne puisse arriver avec eux à aucune explication calme et décisive. L'un et l'autre sont hommes de plaisir. Celui d'Epidamne a du goût pour la plaisanterie, même grossière; aussi les gens, bien qu'en hochant la tête, le croient-ils capable des fantaisies les plus bizarres; celui de Syracuse accepte très bien en passant une aventure piquante pour se divertir, et il est d'humeur à se plier de bon ou de mauvais gré au rôle qu'on lui impose. Dans le développement de l'action, la justice leur est distribuée à tous deux d'une manière parfaitement équitable; le dernier, en retour des joies qu'il goûte à la place de son frère, en doit expier aussi les péchés, tandis que le mari infidèle, dont c'est là toute la faute, passe aux yeux de sa maîtresse pour un indigne menteur, et subit la vengeance de son parasite, qui excite encore davantage contre lui l'épouse offensée. La folie même que simule l'extravagant Syracusain, pour se tirer d'une situation désagréable, a pour l'Epidamnien de graves conséquences : la consultation du médecin l'énerve à un tel point qu'il finit par tomber réellement dans une fureur voisine de la démence. Déjà des bras vigoureux l'enlèvent pour le transporter dans une maison d'aliénés, lorsque le serviteur de son frère, le prenant pour son maître, le délivre. Les méprises, qui augmentent en nombre d'acte en acte, se succèdent, dans le quatrième surtout, coup sur coup, et se croisent dans toutes les directions ;on croirait que ces gens ont tous perdu la tête et le sens, comme ils s'en font incessamment le reproche. A voir l'assurance et l'aplomb des personnages, le spectateur se

laisse lui-même entraîner au vertige général. Le premier acte ne nous initie qu'à la connaissance de la personne et des affaires du frère qui habite Epidamne ; le second montre le Syracusain d'abord seul en scène, puis avec le cuisinier et la courtisane qui l'ont accosté en le prenant pour l'autre. Au troisième, l'intrigue se noue ; le parasite confond le Syracusain avec son protecteur et se décide à s'en venger, mais il se trompe ; la victime de sa vengeance, c'est l'Epidamnien, qui tombe sans s'en douter dans les mains de sa femme et encourt en même temps la disgrâce de sa maîtresse. Au quatrième, le Syracusain, qui voulait se divertir, doit supporter devant la matrone et son père les conséquences de la brouille survenue dans le ménage de son frère. Au cinquième, c'est de nouveau l'Epidamnien qui paraît et que l'on traite pour la folie simulée du Syracusain. Messénion le délivre, croyant avoir affaire à son maître, puis il se brouille aussitôt avec son patron véritable, qui se refuse à rien comprendre de ce qui s'est passé avec son sosie. Lorsque la confusion est complète, l'imbroglio se dénoue à la dernière scène, par la rencontre des deux jumeaux. Mais ici même les méprises continuent : Messénion prend encore une fois l'Epidamnien pour son maître (1071), et pour bien distinguer les deux frères, il est obligé de les placer chacun d'un côté différent (1085). C'est à sa perspicacité qu'il est réservé de résoudre enfin l'énigme et il s'en acquitte dans un interrogatoire qu'il fait minutieux à plaisir pour mieux mettre en lumière son intelligence en face de la bêtise des autres.

Dans le *Miles gloriosus*, c'est une seule et même personne qui se dédouble pour représenter deux personnes différentes. C'est une vieille invention, qui trouve fréquemment place dans les contes orientaux et occidentaux, de percer le mur commun à deux maisons contiguës, et de faire passer successivement dans l'une ou dans l'autre un seul et même personnage, au grand ébahissement de celui qui n'est pas

dans le secret. Tel est le motif du *Miles*, qui comporte donc un rôle double joué par une seule personne ; le poète en a tiré avec adresse tous les divers incidents que peut offrir la situation. L'intrigue de la seconde partie, où l'on voit le fanfaron pris au piège et perdant sa maîtresse pour la jeter dans les bras de celui qu'elle aime, ne s'y rattache qu'incidemment.

L'intérêt capital de cette pièce réside dans la peinture chargée et fantaisiste sans doute, mais saisissante et amusante au possible de l'*Alazon ;* c'est par là qu'elle a sa place marquée au rang des comédies de caractères. L'exemple classique et le type de ce genre est l'*Aulularia*, avec sa peinture de l'avarice. Cratès avait déjà porté sur la scène le Φιλάργυρος, et les poètes de la nouvelle comédie ont souvent traité ce caractère, où Ménandre dépassa tous ses rivaux. Quel qu'ait été d'ailleurs l'auteur de l'original que Plaute imita, il est certain que le comique latin a pris en même temps pour modèles les célèbres figures de Ménandre, Smicrinès des Ἐπιτρέποντες, Knémon du *Dyskolos*. Son Euclio n'est pas une image réjouissante ; ce sombre vieillard a hérité de son père et de son grand-père la maladie de l'avarice ; le dieu du foyer se venge sur lui du mépris où on l'a longtemps tenu, par des tortures qui n'excitent nulle pitié. Le trésor qu'il a trouvé devient son démon, qui le cloue à la garde de son or, le remplit d'angoisse et ne le laisse pas jouir du moindre repos. Comme un savetier paralytique, il reste jour et nuit accroupi et sans sommeil sur le lieu qui cache son Mammon. Une distribution publique d'argent le fait cependant sortir de la maison : il ne doit pas manquer, car il pourrait donner à croire qu'il n'est pas aussi pauvre qu'il en veut avoir l'air. Toute politesse, toute question affectueuse sur sa santé éveillent ses soupçons ; il craint qu'on ne connaisse sa fortune. En effet, élevé dans la pauvreté, ses concitoyens ne l'ont guère habitué qu'à des marques de mépris : sa timidité et sa défiance en face des gens plus fortunés qui lui font des

avances jettent un certain jour sur l'indifférence des riches et ne font guère honneur non plus à son propre cœur. Quand l'honnête et bon Mégadorus lui demande la main de sa fille, il ne voit dans cette démarche qu'une tentative déguisée pour mettre la main sur son argent ; il ne donne son consentement qu'en échange d'une renonciation formelle à toute espèce de dot. Il s'impose toutes les privations et voudrait les imposer aux autres. En quittant la maison, il fait éteindre le feu dans le fourneau, afin que personne ne puisse venir en chercher ; il défend de prêter aucun ustensile à n'importe quel voisin. Du marché, où il voulait faire des emplettes pour le repas de noces, il ne rapporte qu'un peu d'encens et quelques couronnes de fleurs, parce que tout le reste lui a paru trop cher. Furieux, il chasse de la maison, comme espions et voleurs, les cuisiniers que Mégadorus lui a envoyés, et lorsque celui-ci l'invite pour le soir à de joyeuses libations, il se figure que c'est pour l'enivrer et le voler ensuite. C'est lui-même qui se trahit par son inquiétude et son agitation. Car tandis qu'il s'occupe à mettre dans un lieu plus sûr encore le trésor qu'il croit menacé, une ironie du sort place sur son chemin un curieux qui l'épie, déterre et emporte plein de joie la marmite ; c'est alors que la douleur impuissante du volé s'élève presque à la grandeur tragique. Le double quiproquo entre Euclio et le repentant Lyconidès en est d'autant plus comique : Lyconidès ne sait comment avouer l'atteinte qu'il a portée à l'honneur de la fille d'Euclio ; celui-ci se figure que c'est le vol de son argent qui oppresse la conscience du jeune homme, tandis que Lyconidès croit que c'est la honte de son enfant qui met le vieillard hors de lui. Si l'avare rentre finalement en possession de son bien, c'est sans l'avoir mérité et par l'effet de l'amour que la jeune fille a inspiré à Lyconidès. Le meilleur, c'est que ce dénouement finit par le guérir de sa maladie ; il comprend que l'argent ne vaut pas les angoisses qu'il a endurées, et il peut espérer de nou-

veau un sommeil tranquille. La peinture magistrale et saisissante de cette odieuse folie n'est ni rehaussée ni affaiblie par les plaisanteries assez niaises et les hyperboles que, conformément à son rôle, l'esclave du voisin se permet au sujet de la ladrerie d'Euclio.

Au contraire, le caractère du *Truculentus* que promettait la comédie de ce nom, est bien terne, et cela probablement par la faute du traducteur romain. Il joue un rôle en somme secondaire dans cette pièce dont le centre est occupé par une courtisane de haute volée, sans cœur et avide, avec sa digne femme de chambre. Dans l'original grec, il s'agissait peut-être de montrer la transformation d'un grossier et vertueux lourdaud de la campagne en domestique de ville et en fainéant ; mais dans le remaniement du comique latin, on ne retrouve rien de pareil, sans doute à la suite d'abréviations. On y voit bien le changement qui s'opère dans les idées du campagnard, mais ce changement est subit, non motivé, et ne conduit à rien, si ce n'est que notre homme se laisse entraîner avec d'autres au cabaret pour y perdre ses deux ou trois sous. Le poète romain ne paraît s'être attaché qu'à deux scènes à effet et contrastant entre elles ; le langage du jeune paysan, trop fort dans l'une, un peu recherché par contre dans l'autre, porte avec les jeux de mots et les allusions (par exemple au dialecte de Préneste) le caractère indéniable de la verve de Plaute.

Les fils de l'intrigue dans la *Palliata* du temps de Plaute sont encore grossièrement ourdis. Ce sont des tours de coquin sans la moindre finesse, et qui, avec toutes leurs variétés, sont enfermés dans un cercle étroit ; la réussite en suppose chez les victimes une surprenante bêtise ; on les dirait frappées d'aveuglement et vouées fatalement à être dupes ; cependant le sentiment que l'audacieux imposteur a de sa supériorité s'impose même aux spectateurs, qui finissent par croire à son génie. Parmi les comédies d'intrigue, dans lesquelles l'intérêt s'attache aux projets qu'un

esclave rusé conçoit et exécute, les *Bacchides* et le *Pseudolus* occupent le premier rang. Les *Bacchides* sont des jeunes filles spirituelles et gracieuses, mais plus que légères ; la liaison des deux jeunes gens avec elles est purement sensuelle, et pour l'un des couples elle se conclut à première vue. Mnésilochus ne paraît jamais en scène avec sa maîtresse ; à peine est-il question d'amour, il ne s'agit que de jouissances passagères. Le véritable héros, c'est Chrysale, coquin de génie, qui, pour l'amour de l'art et sans en être prié, se charge de procurer aux jeunes gens l'argent nécessaire à leurs plaisirs. Il y réussit d'abord sans peine, grâce à la crédulité du vieux Nicobulus, à qui il raconte d'une manière fort dramatique une histoire habilement inventée ; mais une erreur et une démarche précipitée de l'amoureux jaloux détruisent l'effet de ce succès, et en outre, échec plus grave, ruinent la confiance de leur dupe. C'est précisément cette difficulté qui excite l'esprit inventif de l'audacieux esclave et le pousse à imaginer un plan nouveau, bien plus habile. Il se sert de la méfiance si bien fondée et de la légitime colère du vieillard ; il le met en garde contre ses propres intrigues à lui, par une lettre qu'il a dictée en personne au fils et qu'il remet en personne au père. Et tandis qu'il présente froidement les mains aux chaînes qu'on lui destine, il montre par un artifice bien calculé et favorisé par le hasard, l'abîme de hontes et de dangers qui s'ouvre sous les pieds du fils égaré ; il s'offre dans cette nécessité comme le sauveur indispensable, bien entendu contre espèces sonnantes. Comme on le charge en même temps de moraliser le jeune pécheur, il se sert de ce poste de confiance pour extorquer encore une petite somme à ses pupilles libertins. Ses intrigues sont reconnues trop tard ; le poète pousse même l'ironie et l'oubli de la morale au point que, pour terminer, il jette ces deux pères à cheveux blancs, si soucieux de la moralité de leurs fils, dans les filets des deux enchanteresses ; au lieu de tirer les jeunes

gens de la caverne où ils se sont risqués, ils se laissent prendre eux-mêmes et se livrent à la débauche en leur compagnie.

Dans le *Pseudolus* l'intérêt de l'action est aussi accru par ce fait que le maître de Pseudolus annonce à l'avance ses intentions et que la victime est formellement avertie. Ici encore l'amour ne joue qu'un rôle secondaire ; cependant l'élément passionnel retrouve ses droits, au début du moins, grâce aux larmes de l'amoureux sentimental et à la tendre lettre de son amie. Il s'agit d'arracher aux griffes d'un vil entremetteur une jeune fille, dont un officier, à cette heure absent, a déjà en partie acquitté la rançon, le reste de la somme étant payable à terme. Par bonheur l'envoyé de l'officier arrive à temps pour terminer l'affaire ; mais il a l'imprudence de remettre à Pseudolus qui se donne pour le majordome de Ballio, la lettre et le sceau de son maître, tout en gardant l'argent. Tandis que l'envoyé dort à l'auberge, Pseudolus fait chercher la jeune fille par un coquin bien stylé, engagé à cet effet, et qui, outre la lettre et le sceau destiné à le faire reconnaître, apporte la somme empruntée à un ami. Peu après, mais trop tard, arrive le vrai Harpax et il trouve le nid vide ; l'entremetteur est obligé de rendre l'argent qu'il a déjà reçu; et il perd ses droits de propriété sur la jeune fille. La sotte assurance avec laquelle ce misérable Ballio se croit certain de son affaire, tandis qu'il est déjà dupé, le pari qu'il propose au vieillard, forment un piquant contraste avec la juste confiance de l'esclave, qui, dès le début, a parié au même vieillard qu'il réussirait à aider son fils contre la volonté paternelle. Ce tour de coquin est simple et on le retrouve ailleurs ; c'est donc moins l'invention qui en mérite des éloges que l'exécution pleine de verve et de vigueur, et les caractères saisissants des deux principaux personnages.

Dans plusieurs pièces, l'intrigue se déroule autour de l'odieuse personne de l'entremetteur. La rivalité entre un

amant et un militaire paraît aussi plus d'une fois. Dans le *Curculio*, c'est le parasite, qui met en œuvre la ruse pour servir son jeune maître. Il réussit à enlever à l'officier l'anneau qui lui sert de cachet ; il en scelle une lettre qu'il écrit et envoie à l'usurier au nom de l'officier ; ce dernier, au vu du sceau, verse à l'entremetteur la somme convenue pour le rachat de la jeune fille, qui en échange est remise au parasite Curculio. Dans le *Persa*, c'est également le parasite qui est l'homme des bons offices ; il se distingue moins par un esprit rusé que par des services de nature louche, rendus au serviteur et non au maître ; la pièce se déroule dans le monde le plus bas. En l'absence de son maître, un esclave roué va à la chasse du plaisir. Il convoite la servante d'un entremetteur, mais il n'a pas l'argent voulu pour la racheter. Aussi, outre les ressources propres de son esprit et les complaisances du hasard, il faut qu'un camarade audacieux et le parasite viennent à son aide. Le parasite est tenu de donner pour un bon dîner sa fille qui est restée pure jusqu'à ce jour, et le camarade une somme que son maître vient de lui confier. Avec cet argent notre homme achète d'abord la courtisane, puis il montre à l'entremetteur une lettre supposée de son maître qui, dit-il, est en Perse, et qui le charge de vendre une femme libre enlevée en Arabie. Il offre donc cette affaire avantageuse à l'entremetteur qui accepte après quelques hésitations. Le camarade complaisant, déguisé en Perse, amène la fille du parasite, la prétendue vierge arabe. Mais à peine l'entremetteur a-t-il payé la somme convenue, que le véritable père arrive, réclame son enfant, et traîne en justice l'acheteur consterné, qui pour comble se voit encore obligé de supporter les outrages et les railleries de la bande de coquins qui est en train de faire ripaille.

Dans le *Poenulus*, deux filles de condition libre que l'entremetteur a achetées dans des conditions irrégulières à un pirate, lui sont heureusement arrachées par le vrai père qui

a poursuivi la trace de ses enfants sur terre et sur mer. Les indications de l'esclave et le rapport de la nourrice sont à eux seuls décisifs. Une ruse fort grossière du début prépare la situation, mais elle n'a aucune importance pour le point principal ; elle sert simplement à mortifier aussitôt le misérable. Le jeune homme qui aime une de ces jeunes filles fait entrer en qualité d'hôte chez l'entremetteur son régisseur, que l'entremetteur ne connaît pas. Le régisseur dépose entre les mains du drôle une forte somme, ce qui permet au jeune homme de réclamer son serviteur avec deux témoins requis à cet effet et de menacer d'un procès l'entremetteur tombé dans le piège. Comment ce personnage peut-il vraiment se laisser intimider dans de telles conditions, c'est ce qui dépasse toute créance.

Le motif de la reconnaissance, développé avec tant de soin depuis Euripide, présente dans cette pièce un intérêt à peine supérieur au motif précédemment exposé. Le père retrouve ses deux filles ; de plus, le jeune homme qui a joué à l'entremetteur le tour que nous venons de rapporter, se révèle également comme ayant été enlevé dans son enfance et comme étant le cousin de son amie. Cependant cette heureuse découverte n'a lieu qu'au dénouement, sans que rien de ce qui précède y ait préparé le spectateur. L'effet est plus saisissant dans le *Curculio ;* la dispute entre l'ardent amoureux et son rival, l'officier carien, se dénoue lorsqu'on découvre que celui-ci est le frère de la jeune fille ; le mariage de ces tendres amants nous fait doublement plaisir. L'humiliation de l'entremetteur, unie à une reconnaissance, forme également le sujet du *Rudens*. Un honnête homme, d'un cœur noble, y recouvre par un heureux hasard sa jeune fille qui, comme celles du *Poenulus*, était tombée entre les mains d'un entremetteur. L'entremetteur a aggravé ses torts, en rompant le contrat conclu avec un amoureux de la jeune fille et en partant avec elle pour la Sicile, où il espère en tirer plus d'argent. Mais grâce à Neptune, il fait

naufrage près de Cyrène ; la jeune fille et sa compagne trouvent d'abord un refuge dans le temple de Vénus, puis, après en avoir été chassées par l'entremetteur, dans la maison du respectable vieillard, qui se trouve par la suite être le père de l'héroïne. Un coffre qui était parmi les bagages engloutis a été heureusement repêché par un esclave au moyen d'un câble (*rudens* — de là le titre de la pièce) ; il renferme les preuves sur lesquelles se fait la reconnaissance. L'entremetteur expie doublement sa faute : l'amoureux de la jeune fille, qu'il a trompé, le traîne en justice, et il est forcé, pour ne pas perdre tout ce que renferme le coffre, de le racheter au poids de l'or. Il doit encore se contenter de recevoir la moitié de la somme qu'il réclame pour affranchir la compagne de la jeune fille. La *Vidularia*, dont nous n'avons que des fragments d'ailleurs assez étendus, offre une grande analogie avec la pièce précédente dans les détails du plan. C'est l'histoire d'un jeune homme qui retrouve son père : il fait aussi naufrage et il est jeté sur la côte où s'élève la maison de ses vieux parents ; il a de même perdu un coffret (*vidulus*) où se trouve un cachet en forme de bague, qui amènera plus tard la reconnaissance. Ici encore le père et le fils ne se reconnaissent plus à la suite de leur longue séparation. Le jeune homme dénué de ressources est recueilli par un pêcheur et se place comme manœuvre chez le voisin. Le père ni le fils ne se doutent de leur parenté. Un autre pêcheur trouve le coffret ; mais un esclave, comme dans le *Rudens*, lui en conteste la propriété. Chez le maître, où le coffret vient d'être déposé, a lieu la reconnaissance. Dans la *Cistellaria*, toute la suite de la pièce prépare la reconnaissance qui en est le sujet essentiel. En sa jeunesse un gros marchand de Sicyone, ivre une nuit pendant les fêtes de Dionysos, a eu une aventure galante, d'où une fille devait naître. Mais longtemps avant la naissance de l'enfant le père a disparu ; il s'est retiré dans son pays, s'y est marié, puis, devenu veuf, il est

retourné à Sicyone et y a épousé, après l'avoir reconnue, celle qui avait été l'objet de ses premières amours. Sa nouvelle femme le décide à faire des recherches pour retrouver l'enfant jadis abandonné ; son esclave qui a vu comment la petite fille trouvée par une courtisane, a été transportée dans la maison d'une femme de même vie qui avait besoin d'un enfant, leur rend les services les plus efficaces pour arriver à la reconnaissance. Au vu des preuves, la jeune fille est rendue à ses parents par sa mère adoptive ; et par un mariage avec un jeune homme de Sicyone, qui depuis quelque temps soupirait pour elle, mais dont le père contrecarrait les désirs, elle est définitivement réhabilitée en sa qualité d'honnête fille de citoyens. De cette pièce, telle que nous l'avons dans le remaniement latin, il ne reste que quelques scènes à effet.

Après l'entremetteur, c'est le père qui est la victime tout indiquée de l'intrigue. Nous en avons vu un exemple éclatant dans les *Bacchides*. La fable de l'*Epidicus* est plus habilement nouée et rattachée au motif de la reconnaissance. Un jeune guerrier d'Athènes a acheté à Thèbes une captive qui faisait partie du butin et qu'il emmène avec lui dans sa patrie. Son inclination pour cette jeune fille, belle comme une statue et de condition libre, a remplacé la passion qu'il éprouvait jadis dans son pays pour une joueuse de lyre. Malheureusement il avait chargé un serviteur fidèle d'acheter cette esclave ; or celui-ci vient justement de l'acheter et cela avec l'argent du père ; le vieux, en effet, s'est laisser conter que c'était sa propre fille née d'une aventure de jeunesse à Epidaure et faite prisonnière, ainsi qu'on le savait, dans la dernière guerre ; mais on ne lui avait pas dit qu'elle sortait de la maison d'un entremetteur. Maintenant où trouver l'argent pour acheter la charmante Thébaine ? Epidicus, l'esclave, surprend une conversation du vieux Périphanès avec un ami ; il apprend ainsi que le vieillard connaît par ouï-dire la liaison de son fils avec la joueuse de lyre et le

projet qu'il a de l'acheter ; très inquiet de la conduite du jeune homme, Périphanès voudrait le marier le plus tôt possible. Epidicus bâtit son plan sur ces renseignements. Il conseille au père de prendre les devants sur son fils, d'acheter la dangereuse musicienne et de l'éloigner en secret de la ville. Le vieillard applaudit à la proposition ; il charge Epidicus et un de ses conseillers juridiques de l'exécuter, et remet à Epidicus la somme nécessaire, que l'esclave se propose bien d'employer à acquitter la dette contractée par le fils pour la Thébaine. Le rusé compère loue pour un jour une autre joueuse de lyre, appropriée au rôle qu'il lui destine, et la conduit comme l'amie prétendue du jeune Stratippoclès dans la maison du père qui met tous ses soins à tenir cette personne d'une moralité douteuse éloignée de celle en qui il croit avoir retrouvé sa fille. Bientôt se présente, comme l'avait prévu Epidicus, l'homme bien renseigné, un militaire Eubéen qui a depuis longtemps jeté les yeux sur la jeune fille, lorsqu'elle était dans la maison de l'entremetteur et qui est venu afin de l'acheter pour lui. L'entremetteur, chez qui il la cherche en vain, le renvoie conformément aux instructions d'Epidicus, à Périphanès, qui est d'ailleurs enchanté de se débarrasser avec un petit bénéfice de son acquisition douteuse, la deuxième joueuse de lyre. Mais au moment où la jeune femme se montre pour suivre son nouveau maître, on découvre, au grand effroi du vieillard, que ce n'est pas celle que cherche le soldat et qu'en outre elle n'a pas été achetée, car elle est depuis plusieurs années de condition libre. On l'interroge ; elle avoue qu'elle connaît fort bien la camarade avec laquelle on la confond, mais qu'elle n'en sait pas la demeure, qu'elle a d'ailleurs entendu dire que Stratippoclès l'avait récemment achetée et affranchie. Second coup de foudre pour le père trompé. Comme consolation, la destinée place sur son chemin sa vieille amie d'Épidaure, qui a quitté Thèbes pour chercher sa fille, emmenée à Athènes, lui a-t-on dit, comme

prisonnière de guerre. Périphanès se réjouit de pouvoir lui annoncer que le fruit de leurs jeunes amours se trouve dans sa maison ; mais quelle honte et quelle désillusion pour lui ! cette prétendue fille, la mère ne la reconnaît nullement et l'insolente joueuse de lyre se réclame avec bravade d'Epidicus, qui lui a recommandé de donner au vieillard le nom de père lorsqu'il l'appellerait sa fille. Mais pour que tout se termine par une réconciliation, il est réservé au fripon de faire une découverte aussi belle qu'inespérée et de racheter par là ses péchés. Car lorsqu'enfin l'usurier désintéressé de ses avances par l'argent soutiré au père, amène à Stratippoclès sa Thébaine bien-aimée, Epidicus reconnaît en elle la fille perdue de Périphanès et de Philippa. Il faut bien qu'en sa qualité reconnue de frère, Stratippoclès renonce à elle et se contente de sa première conquête dont on lui assure d'ailleurs la possession. Non seulement Epidicus se tire d'affaire sans encourir le moindre châtiment pour ses fourberies, mais on le récompense encore en l'affranchissant et il est considéré comme le bienfaiteur de la famille.

Dans l'*Asinaria* c'est la mère à qui on prend l'argent dans sa poche, tandis que le père donne plein pouvoir au rusé domestique pour procurer à son fils celle qu'il aime, à condition qu'on lui réserve à lui-même le *jus primae noctis*. Il se trouve que l'intendant de l'épouse, le factotum, a vendu des ânes à un marchand étranger et qu'un envoyé de ce dernier, chargé de payer la somme dûe, a rencontré l'un des esclaves, le roué Léonida, dans la boutique d'un barbier où il a parlé de sa commission. Aussitôt Léonida s'est donné pour l'intendant ; mais le marchand, en homme prudent, a demandé à parler au maître lui-même, la seule personne qu'il connaisse de la maison. Celui-ci, bon troisième larron, n'hésite pas à reconnaître devant l'étranger la qualité du faux intendant ; l'argent à verser tombe entre les mains de Léonida, et Léonida le remet dans une scène d'une bouffonnerie puérile à l'amoureux aux abois qui prend congé en

pleurant de sa belle. L'odieux motif de la rivalité du père et du fils reparaît deux fois, encore renforcé, dans la *Casina* et dans le *Mercator*. Dans ces deux comédies, c'est à l'épouse offensée que revient le rôle de vengeur. La *Casina* (jeune fille de Casos, une des Cyclades) eut à sa première représentation un grand succès. La fable y est, en effet, plus originale que dans les autres comédies. Le père et le fils se sont amourachés de la domestique de la maison, mais sans s'avouer l'un à l'autre leur faiblesse. Chacun des deux met un de ses serviteurs en avant comme chandelier, avec la mission de se présenter en qualité de prétendant et de ramener la belle en cachette à la maison ; le vieux envoie son fermier, le jeune son écuyer. La mère soutient le fils et surveille d'un œil sévère son débauché de mari. Comme ni l'un ni l'autre des deux rivaux ne veut se retirer, on se décide non sans peine à avoir recours au sort (d'où le titre grec Κληρούμενοι, le titre latin *Sortientes*), et le sort se déclare en faveur du fermier. Mais la mère est avertie à temps des intentions galantes de son infidèle époux, et elle se ligue avec le valet de son fils pour enlever au vieux pécheur la proie qu'il convoite. Après avoir essayé de l'intimider par des menaces, mais sans beaucoup de succès, on prend un moyen plus efficace. Un jeune esclave du fils, déguisé en *Casina*, est conduit au fermier comme sa fiancée, pour lui préparer la nuit suivante, après la noce, la désillusion la plus rude et la plus honteuse. Le père rougit de sa conduite et promet de s'amender ; le fils qui ne paraît pas plus que la fiancée, épouse finalement la *Casina*, en qui on a reconnu la fille du voisin, un respectable citoyen.

La rivalité dans le *Mercator* est traitée d'une manière filandreuse et pénible. Un jeune homme envoyé, il y a deux ans, pour affaires à Rhodes par son père, a fait la connaissance d'une jeune fille qu'il a achetée et qu'il compte introduire comme servante dans la maison paternelle (comparez l'*Epidicus*). Afin de la soustraire aux yeux sévères de son

père, quand il arrive dans son pays, il la laisse pour quelque temps à bord. Mais en l'absence du fils, le père s'est rendu au vaisseau, s'est pris d'amour pour la belle étrangère et s'est décidé à en faire l'acquisition pour son propre compte. Tous deux, le père et le fils, cherchent à se cacher mutuellement leur passion ; une lutte sourde s'engage entre eux pour la possession de la proie qu'ils convoitent. Le premier déclare que l'aimable servante ne convient pas pour le rude travail de la maison, qu'il connaît un vieillard qui veut l'acheter ; le second de son côté prétend avoir reçu d'un jeune ami la même commission. L'un et l'autre perce les mensonges de son rival, mais ils sont gênés par leur mauvaise conscience ; le jeune homme surtout qui, ne fût-ce que par respect filial, n'ose pas attaquer de front son père. Ils tournent ainsi l'un autour de l'autre, en surenchérissant toujours l'un sur l'autre. Cette lutte entre l'esprit calculateur du marchand et la chaleur de sa passion, explique le titre de la pièce. Finalement le père coupe court à tous les subterfuges par un acte d'autorité ; il déclare qu'il va conclure le marché. Il charge en effet un ami de son âge de traiter cette affaire, tandis qu'il ordonne à son fils d'aller surveiller ses intérêts en ville. Mais le bienveillant ami qui a provisoirement reçu la jeune fille dans sa maison de ville, et qui a commandé au cuisinier pour le même soir un joyeux festin, se trouve, par le retour inattendu de sa femme rentrant de la campagne et par une indiscrétion du cuisinier, placé dans un cruel embarras : l'épouse conçoit les soupçons les plus graves et veut se séparer. Il expie ainsi sa gourmandise et perd le splendide repas qui l'avait alléché ; dans l'interrogatoire que lui fait subir l'énergique matrone, ce mari hésitant et bégayant joue un rôle pitoyable. Son fils, au contraire, le confident du jeune Charinus, résout toutes les difficultés et retient au dernier moment son ami désolé, qui veut partir pour de lointains pays ; le père de Charinus est démasqué et le vieux renard doit encore s'estimer heu-

reux de ce que sa femme n'ait rien appris de son escapade. Il s'excuse par un mensonge ; il ignorait, dit-il, qu'il était le rival de son propre fils ; c'est ainsi qu'il couvre d'ailleurs fort mal sa retraite forcée. Par un sentiment de délicatesse, le poète a évité de montrer en scène, soit avec le vieillard, soit avec le jeune homme, la jeune fille objet de leur rivalité ; elle ne paraît qu'une fois, sous le chaperon du vieillard à qui on l'a confiée.

Dans la *Mostellaria*, le jeune Philolachès a profité de l'absence de son père pour s'adonner à ses plaisirs sans être dérangé ; le retour inopiné du père donne à un esclave rusé l'occasion d'improviser un tissu de mensonges effrontés pour préserver aussi longtemps que possible le jeune étourdi de la colère paternelle. Des dangers toujours nouveaux surgissent d'eux-mêmes de la situation, et il faut toujours de nouvelles inventions pour les conjurer, jusqu'à ce que le léger édifice de ces ruses s'effondre tout entier et que les yeux du crédule vieillard soient dessillés. Le comique est donc dans les situations, et le spectateur est tenu en suspens et en gaîté par une série ininterrompue de scènes bien trouvées et pleines de fantaisie : c'est le coup de foudre qui frappe la bande joyeuse quand on annonce l'arrivée du père, c'est l'apparition du fantôme (d'où le titre de la pièce) grâce auquel Tranio empêche le vieillard d'entrer dans sa maison, c'est le débat avec l'usurier qui réclame en pleine rue le paiement de sa créance. Comme le demandait le ton de l'ensemble, tout s'arrange bien au dénouement : pour les dettes du fils il se trouve un payeur, et l'audacieux inventeur de tous ces expédients, qui n'a pas perdu confiance un instant, s'en tire aussi sans châtiment.

Le *Stichus* introduit dans l'action un motif fort rare, celui de la fidélité de la femme et du bonheur domestique. Deux jeunes femmes mariées vivent pendant trois ans à l'état de veuves ; les maris, deux frères, sont partis en voyage pour faire du commerce et n'ont pas donné signe de vie. Le vieux

père des jeunes femmes leur donne le conseil peu réfléchi de rentrer dans la maison paternelle, mais elles s'y refusent énergiquement, et elles en sont récompensées. Le même jour, les deux maris reviennent avec de grandes richesses, se réconcilient dès le port avec le beau-père et décident de passer avec leurs épouses une joyeuse soirée dont nous n'apprenons malheureusement rien ; la pièce qui est jusque-là tout à fait morale se termine par une ripaille de deux esclaves. Le remanieur romain semble n'avoir tiré de l'original qu'une série de scènes intéressantes et avoir laissé de côté l'action proprement dite.

L'amitié entre hommes constitue le fond de deux drames rentrant dans l'espèce de la comédie honnête et calme (*fabula stataria*) : ce sont les *Captivi* et le *Trinummus* que l'on compte avec raison au nombre des meilleures productions de la *Palliata*. Dans ces pièces les rôles de femmes et l'élément érotique manquent de tout point. Dans les Captifs, on peut dire d'une manière générale qu'il n'est pas même question de femmes. Dans le *Trinummus* un mariage se fait, il est vrai, mais il a surtout pour but de mettre en lumière la noblesse d'âme de deux amis et de serrer le nœud de l'intrigue ; il n'y a pas un mot d'amour, si bien que la fiancée, considérée comme un simple ressort, reste à juste titre dans les coulisses. Les deux pièces ont une tendance morale bien marquée. Les Captifs, par l'édifiant exemple de l'amitié qui unit le maître et son serviteur, par la fidélité avec laquelle Tyndarus se sacrifie pour Philocratès, devaient fortifier les honnêtes gens dans leur honnêteté (*ubi boni meliores fiant*). L'emploi de la ruse, le tour que le maître et son esclave jouent à Hégio en échangeant leurs rôles, conservent à la pièce, qui pour le reste est plutôt touchante et noble, son caractère comique. Le *Trinummus*, une des œuvres les plus nourries du poète, offre une image aimable de l'honneur et de la vertu qui régnaient au bon vieux temps, lorsqu'on pouvait encore se fier à la parole d'un ami.

Ces sentiments sont représentés au premier plan par le courageux Calliclès, et de tous les côtés les autres personnages servent à les soutenir et à les mettre en lumière. Ce ne sont pas seulement les vieillards, bien plus nombreux dans cette comédie que d'habitude, qui sont les représentants naturels d'une solide morale ; les deux jeunes gens, quelque différente que soit pour le reste leur conduite, se placent aussi sur le même terrain et le sérieux entretien de Philto et de l'aimable Lysitélès montre comment ces bons principes se sont transmis de père en fils. Même Stasimus, le mauvais sujet, qui partage avec amour la vie joyeuse de son maître, déborde de considérations sur la fidélité et l'honnêteté. Mais déjà les nouvelles doctrines relâchées ont poussé comme la mauvaise herbe et menacent d'étouffer les maximes sévères des pères. Aussi se plaint-on souvent et avec insistance de cette décadence. En particulier l'auteur montre avec une fine ironie, combien il est devenu malaisé à un honnête homme de suivre son droit chemin, sans être compromis par la langue des méchants et la défiance des autres. Car c'est précisément pour avoir acheté une maison dans l'intention très louable de conserver en mains le trésor à lui confié, que Calliclès devient suspect à son vieil ami Mégaronidès d'un égoïsme révoltant. Il est vrai qu'il réussit à se laver de tout soupçon dans l'excellente exposition de la pièce, mais une nouvelle difficulté est suscitée par les fiançailles de la sœur du jeune prodigue. L'honneur, comme on l'entend dans le monde, ne permet pas de donner la jeune fille à son riche prétendant sans lui faire de dot, bien que celui-ci y renonce avec un grand désintéressement ; et cependant il faut garder le secret de Charmidès qui est absent. Dans cette situation, l'honnête vieillard se laisse convaincre par son sévère Mentor qui lui conseille de recourir à un stratagème d'ailleurs tout à fait innocent. Mais sa ruse manque son effet ; « l'homme aux trois liards » qu'il a pris à gages en cette occasion ne fait pas bien son affaire et se voit dé-

masqué par le personnage dont il devait se dire l'envoyé ; en outre, Calliclès a la douleur de passer pendant un instant aux yeux de son ami revenu de voyage, pour un dépositaire infidèle, pour un traître, et il récolte d'amers reproches au lieu de remerciements. Il parvient néanmoins sans peine à le convaincre de son innocence et à obtenir pour tout ce qu'il a fait un plein assentiment. Afin qu'au dénouement l'harmonie règne partout, il faut que le léger Lesbonicus, qui d'ailleurs était déjà en voie de s'amender, obtienne son pardon par une expiation bien caractéristique, le mariage : car ces hommes d'honneur ne pensent pas du bonheur conjugal autrement que les plus légers de leurs contemporains. La place laissée aux considérations et aux exhortations morales est assez considérable ; maintes sentences témoignent d'une entente de la vie grave et sérieuse ; l'élément comique, qui n'a pour représentants que l'esclave et le sycophante, reste modestement à l'arrière-plan.

La composition générale et la justification des détails étaient dans les meilleures pièces de la nouvelle comédie l'objet de soins minutieux, comme on peut s'en convaincre par l'examen d'imitations postérieures, qui serrent de près l'original. Au temps de Plaute, le goût du public n'était pas encore assez formé, et son intelligence n'était pas encore assez affinée pour apprécier pleinement un tel art. Le poète cherchait surtout à plaire par la peinture des caractères, par les situations, les scènes et les discours ; il se souciait beaucoup moins d'agencer avec régularité l'ensemble et de serrer la trame de l'ouvrage. Par la contamination, des éléments étrangers furent introduits dans le sujet principal, non sans y produire maint accroc, non sans y coudre maint appendice postiche, non sans y mettre des inégalités et des contradictions. Car le poète ne pensait pas toujours à accorder tous les petits détails avec l'édifice entier ; il se disait : *minima non curat praetor*. A cette négligence ajoutez la simplicité de l'appareil scénique, qui était plus grande encore sur la

scène romaine que sur la scène grecque. Comme l'action entière se déroulait devant la maison — c'était chose entendue d'avance — on ne pouvait pas se montrer par trop scrupuleux pour la vraisemblance des choses purement matérielles, bien que beaucoup d'entre elles se trouvassent justifiées par les us et coutumes du sud. C'est devant la porte que par exemple Philématium, dans la *Mostellaria,* fait sa toilette, ainsi que les deux sœurs du *Poenulus*. Phronésium, la fausse accouchée du *Truculentus* est au lit dans une chambre dont la porte s'ouvre sur la scène. Les confidences les plus secrètes qui ne se font qu'à huis clos, on se les dit en pleine rue ; les résolutions qu'on a arrêtées à l'intérieur d'un appartement, on les répète encore une fois dehors devant les spectateurs, pour les mettre au courant. Les ordres qu'on adresse aux domestiques dans l'intérieur de la maison, on les leur donne à la cantonnade. Les réflexions personnelles et les résolutions intimes auxquelles l'acteur a depuis longtemps donné suite, sont développées en détail. En général on ne voyait pas d'inconvénient à ce qu'une action eût commencé derrière la scène, pourvu qu'elle y fût représentée pour le principal. L'étendue restreinte du *proscaenium*, surtout dans le sens de la profondeur, rendait toute course prolongée absolument invraisemblable ; un spectateur moins candide n'aurait pas pu davantage se représenter dans ces conditions la précipitation d'une personne qui court, par exemple d'un messager qui va chercher ou qui apporte une nouvelle ; il lui aurait été encore impossible d'oublier la présence sur le théâtre de deux personnes ou plus. Mais la pleine illusion de la réalité tangible n'était pas exigée par les anciens ; leur imagination encore jeune était plus prompte et leur conception plus naïve, elle se pliait avec plus de docilité aux vues du poète dramatique ; les paroles des acteurs les entraînaient au point qu'ils oubliaient où ils se trouvaient ; ils suppléaient à l'insuffisance des dispositions extérieures, et même la con-

tradiction entre ce que voyaient leurs yeux et ce qu'on voulait qu'ils vissent les amusait.

L'action marche tantôt par bonds, tantôt elle se traîne hésitante ; parfois le fil en est si ténu qu'il ne saurait en aucune façon être question d'intrigue ; souvent même l'auteur laisse de côté sa première donnée, et une suite décousue de scènes amusantes remplit le reste de la pièce. Il est difficile de dire ce qui, dans ces différents cas, doit être mis au compte des auteurs qui ont pour la première ou pour la seconde fois remanié l'original en le réduisant, en l'étendant, ou en le transformant. Il y a aussi des scènes entières qui ont été mutilées et déplacées par les hasards de l'écriture et de la transmission des manuscrits.

En règle générale, l'exposition est faite avec beaucoup de soin. Car il fallait avant tout rendre claires les données de la fable aux spectateurs inexpérimentés et leur montrer ostensiblement dès le début les fils de la trame, pour les mettre en état de suivre les complications de l'intrigue. Une courte scène d'introduction sert parfois comme de prologue, pour présenter bien en relief une des figures principales ; telle dans le *Miles*, la scène du capitaine avec le parasite, où ce dernier n'a d'autre emploi que d'éclairer d'un jour très vif l'ἀλαζονεία de son maître, en lui servant d'écho et de héraut ironique ; après avoir rempli ce rôle, le parasite, sous quelque prétexte plausible, disparaît de la scène pour faire place à l'intrigant. Plus souvent une scène de ce genre sert à introduire le spectateur en plein dans la situation : telle la querelle entre l'esclave honnête et le mauvais serviteur, au commencement de la *Mostellaria*. Le dernier, qui est le véritable conducteur de l'action, paraît seul dans la suite ; l'autre qui est le champion de la morale et ne se trouve là que pour former un contraste, n'a pas d'emploi ultérieur. Ces rôles dits d'exposition « *personae protaticae* » se retrouvent encore dans la *Cistellaria*, dans l'*Epidicus*, dans le *Mercator*. Dans les deux premières de ces pièces, les entre

tiens qui forment l'introduction ont pour but d'exposer les données sur lesquelles repose l'action, tandis que d'autres ouvrages — et cette disposition est moins habile — ont un prologue d'explication qui précède la première scène, comme dans le *Mercator*, ou qui la suit, comme dans le *Miles*, et qui parfois ne sert à rien, comme dans la *Cistellaria*. La comédie d'Aristophane présente déjà des formes d'exposition absolument semblables. Mais il n'est pas rare que les pièces de Plaute commencent avec l'action. Ainsi dans le premier acte des Captifs, la conversation d'Hégio avec ses deux prisonniers, puis avec le parasite, donne à connaître tout ce qu'il est nécessaire de savoir ; le monologue du parasite, qui vient aussitôt après, n'est qu'un amusant portrait de ce personnage par lui-même.

Comme le théâtre romain, dans la période brillante de la *Palliata* et jusqu'après les trente premières années du VIIe siècle, n'avait pas encore de rideau, la scène restant ainsi toujours découverte, les divisions de l'action dramatique ne pouvaient être marquées, là où elle s'interrompait, que par des pauses. La scène se vidait-elle, aussitôt le joueur de flûte s'avançait et remplissait l'intermède avec sa musique. Prenons pour exemple l'exposition du *Pseudolus*, dont la longueur passe l'ordinaire et dont l'intérêt est saisissant. Dans une succession ininterrompue, les scènes les plus vives ont passé devant les yeux du spectateur : ce sont les plaintes amoureuses de Calidorus, à qui Pseudolus promet son secours ; c'est le grand *canticum* de l'entremetteur qui nous ouvre un jour sur son ignoble métier, puis ses négociations avec le jeune homme, qui fournissent au serviteur les indications nécessaires pour arrêter son plan ; enfin la rencontre de cet esclave avec les deux vieillards, au sortir de laquelle son amour-propre stimulé lui inspire une ruse de génie. Ces traits suffisent pour exciter l'attention des spectateurs et pour leur faire comprendre qu'on va leur montrer des choses peu communes. Mais il faut aussi leur

permettre de se recueillir, pour qu'ils retiennent et coordonnent leurs diverses impressions, avant que le coquin exécute les tours annoncés, et le coquin lui-même n'a-t-il pas besoin d'un certain répit pour réfléchir et préparer son jeu? Dans d'autres cas, au lieu du joueur de flûte, c'était, suivant l'usage grec, un chœur qui chantait un beau morceau de musique ou qui s'introduisait d'une manière épisodique dans le cadre de la pièce. Ainsi, après le premier acte du *Rudens*, le chœur des pêcheurs qui reviennent de la mer les mains vides, dépeint les misères de leur métier, et avant d'entrer dans le sanctuaire de Vénus, à qui ils veulent demander plus de chance, ils ont avec Trachalio en quête de l'entremetteur, un entretien qui forme une transition avec la suite des faits. Dans le *Curculio*, la pause après le troisième acte est remplie par le monologue du *choragus*. Que ce monologue soit de Plaute ou d'un remanieur plus moderne, la question importe peu ; il est juste suffisant pour le court laps de temps qui doit s'écouler entre l'arrivée du parasite et de l'entremetteur dans la maison de celui-ci et leur sortie aussitôt après avec la jeune fille. Les différentes parties de l'action étant bien reliées entre elles, on jouait le tout sans interruption, et comme la *Palliata* ne connaît pas les changements de décor, rien n'était plus facile ; la chose se recommandait même, lorsqu'il s'agissait pour le directeur du spectacle de tenir en haleine le public, ou lorsqu'il y avait quelque raison de craindre que les bonnes gens, à la faveur d'une interruption, ne vinssent à se débander et à courir après d'autres plaisirs. Le directeur était donc le maître de décider s'il fallait couper la pièce en actes, où, et combien de fois. La fin d'un acte était naturellement indiquée lorsque par le départ de tous les personnages, la scène restait vide pour un temps ; elle s'imposait lorsque la suite des faits comportait une interruption dans le temps. Les actes ne se terminent pas toujours sur une situation qui légitime une pause d'une assez longue durée ;

parfois il faut encore se servir et se contenter d'un court épisode. Le poète, à ce qu'il semble, a considéré comme inutile d'indiquer dans son manuscrit une division déterminée en actes, et, comme pour tout ce qui appartient à la représentation, il a abandonné ce détail aux gens chargés de la mise en scène. On n'accordait aucune importance à ce que les divisions établissent des parties à peu près égales, proportionnées à l'étendue de la pièce. Des savants comme Varron, qui ont cherché à retrouver des règles précises et des principes fixes dans la division en actes des comédies de Plaute, manquaient à coup sûr aussi bien que nous de documents d'une authenticité certaine. Quoi qu'il en soit, ils arrivèrent à cette conclusion incontestable que les actes étaient de longueur fort inégale. Nous pouvons bien admettre que les originaux grecs étaient composés et disposés avec plus de rigueur et de régularité. La division en trois actes était acceptée et semblait, pour ainsi dire, indiquée par la nature du développement dramatique et aussi par l'ancienne théorie de la tragédie : *protasis* (préparation du nœud de l'intrigue), *épitasis* (tension du nœud), *catastrophe* (revirement ou dénouement). Par le dédoublement de deux de ces divisions on obtient le nombre de cinq actes, qui d'ailleurs dans ces temps de création naïve n'était pas considéré comme une règle absolue ; ce sont les théoriciens doctrinaires de l'art, auxquels obéit Horace, qui ont prescrit qu'aucun drame ne devait être ni plus ni moins long que cinq actes. Néanmoins même chez Plaute, les exemples conformes aux exigences de cette loi ne manquent pas. L'ordonnance des parties est dans les *Captivi* bien proportionnée et fort claire. Après l'exposition dont nous avons déjà parlé, le 2e acte nous montre l'échange des rôles entre le maître et le serviteur, et le départ du premier ; au 3e acte, par l'intervention d'un compatriote le fidèle Tyndarus est démasqué, et c'est ici que l'intérêt (comme il se fait dans la tragédie) est au plus haut degré tendu : le sort de Tyndarus excite l'admiration et

la pitié. Le dénouement est préparé au 4e acte par la nouvelle du retour de Philocrate avec le fils d'Hégio, sur quoi, au 5e acte, Tyndarus est reconnu comme le second fils depuis longtemps perdu d'Hégio, et tout finit heureusement. Au 2e acte de *Pseudolus*, l'arrivée de Harpax conduit à l'invention du coup qui y est décidé. L'exécution de ce coup occupe tout le 3e acte, c'est-à-dire le centre du tout. Au 4e Ballio, à sa grande terreur, a les yeux dessillés. Pour le 5e il ne reste que la joie extravagante de Pseudolus ivre et la consolidation définitive de sa victoire ; c'est un épilogue amusant, mais inutile. L'auteur a mis plus de soins à trouver pour le *Curculio* un dénouement plein et satisfaisant ; le plan est, quant au reste, absolument semblable, mais moins serré. Le premier acte est consacré aux épanchements du couple amoureux. Au 2e l'intrigue se forme grâce au récit du parasite ; dans l'unique scène du 3e elle se déroule ; au 4e la fraude est découverte, l'officier apprend que sa belle lui a été enlevée ; au 5e c'est la reconnaissance et les fiançailles, et en outre, le châtiment de l'entremetteur. Les trois derniers actes pouvaient être joués successivement sans interruption.

Dans les *Bacchides*, le premier acte, dont les premières scènes se sont malheureusement perdues à l'exception de quelques rares débris, expose la situation. Pistoclérus trouve la maîtresse de son ami et tombe dans les filets des deux sœurs. Le 2e acte est rempli par la première tentative de Chrysale et par son échec. Au 3e le même se montre dans tout l'éclat de son génie, en conquérant malgré tout la confiance du vieillard ; au 4e il use et détruit cette confiance ; survient au 5e la catastrophe et le dénouement. La conversation des deux vieux amis, au premier acte du *Trinummus*, initie parfaitement le spectateur à la situation. Le 2e serre le nœud de l'intrigue par la demande en mariage que Lysitélès fait adresser par son père à Lesbonicus, dont il veut épouser la sœur. Au 3e la lutte des deux généreux

jeunes gens passionne et élève le ton de la pièce ; l'honnête Calliclès, dans l'intérêt de la bonne cause, se laisse pousser à un tour de sycophante, qu'il exécute et voit échouer au 4e acte, tandis que le père, dès son retour, est éclairé de tous les côtés sur tous les points de la situation. Par contre le cinquième acte est formé d'éléments assez maigres ; le père revoit son fils et lui accorde son pardon. Dans l'*Epidicus*, l'action habilement imaginée et ourdie a aussi une composition bien agencée. Après l'exposition du 1er acte, Epidicus, dans le 2e, soutire l'argent au vieillard. Au 3e on amène au vieillard la joueuse de lyre substituée et la fraude est dévoilée par le soldat. Au 4e acte la mère est reconnue par son ancien ami et démasque la joueuse ; au 5e elle retrouve sa fille et l'intrigant est récompensé. Cependant les fils de l'intrigue ne forment pas une trame aussi unie qu'on pourrait le souhaiter. L'exposition n'est pas parfaite, et la marche ultérieure de l'action est çà et là hésitante. Sans parler des lacunes évidentes du texte, la faute en est peut-être à la négligence d'un premier ou d'un second remaniement. L'étendue restreinte de la pièce, relativement à la richesse de l'action, montre aussi qu'on y a opéré des coupures. Si Plaute, dans un passage des *Bacchides*, exprime avec force sa prédilection pour cette pièce et en même temps le mécontentement que lui a donné la manière dont le rôle d'Epidicus a été joué, il faut voir là peut-être l'indice d'un échec que le poète mettait au compte d'un acteur malhabile. Il se peut que les spectateurs aient eu de la peine à se retrouver dans ces complications inaccoutumées. Le *Mercator* est très bien ordonné. La conversation des deux jeunes gens, au premier acte, prépare le pénible débat entre le père et le fils, auquel nous assistons au 2e. Le 3e acte montre la victoire du vieillard et le désespoir du jeune homme. Le 4e amène le dénouement, qui fait planer au premier moment d'injustes soupçons sur l'ami du père, mais pour étaler au jour presque aussitôt la faute du vrai

coupable, de sorte qu'au 5e le fils finit par rentrer dans son bien. Dans les Ménechmes, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer plus haut, les éléments des différents actes sont disposés avec une parfaite symétrie. Après avoir orienté les spectateurs dans les deux premiers actes, l'auteur nous montre les esprits surexcités au 3e, et comme la confusion augmente, ils le sont encore plus au 4e. Les deux frères se rapprochent, et ils sont reconnus sur la scène immédiatement l'un après l'autre par les mêmes personnes; mais ils ne se trouvent réunis qu'au 5e acte. Le *Truculentus* n'a que quatre divisions, et encore très inégales comme longueur et comme importance. La partie la plus soignée et la plus étendue est l'exposition, qui nous initie aux rapports de la courtisane avec ses adorateurs. Le 2e acte montre le transport de l'officier, qui se croit père, dans la chambre de l'accouchée, et pour la première fois on y a des nouvelles du citadin son rival, dont le domestique apporte à la jeune femme un cadeau. Le 3e acte est fort court et rapide : le hobereau, puis son valet, occupent la scène. Par contre le 4e est surchargé d'une série de scènes décousues. La retraite du citadin est décidée par le congé qu'on lui signifie, mais avant de se retirer, il assiste à une scène où s'explique l'origine de l'enfant supposé ; à la suite de cette constatation, il quitte sur le champ la courtisane, et sans tarder la dame fait ses conditions pour l'avenir à ses deux autres amants. Le *Poenulus* offre encore moins que le *Truculentus* une véritable intrigue. Non seulement l'action ne paraît pas être un développement nécessaire de la situation initiale ; mais nous ne savons pas même un mot de cette situation, que l'esclave présomptueux a déjà exposé son plan, et quel plan ! combien grossier ! Il promet, à la vérité, de le perfectionner artistement ; mais il s'arrête à la promesse. L'union éventuelle des deux amants est, pour ainsi dire, déjà assurée lorsque survient le Carthaginois, dont l'apparition n'a d'autre but que de faire reconnaître aux deux

sœurs leurs droits de citoyenneté. Cette réhabilitation ne surprend pas du tout, car la reconnaissance était prévue dès le début. Au cours de l'action paraît un officier fanfaron dont les tribulations sont purement et simplement un hors-d'œuvre. L'auteur ne s'est guère appliqué à fondre proprement les deux motifs, pris à coup sûr d'originaux différents, ni à raccorder entre elles toutes les circonstances d'une manière consciencieuse. La seconde partie du *Rudens* se trouve également fort allongée par les négociations au sujet de la légitime propriété du coffre et de son contenu. Dans les trois premiers actes, l'action aussi est assez pauvre. Des larmes et des plaintes, des angoisses et des disputes ne font guère avancer la situation donnée au début. La *Mostellaria* se divise en trois parties. Les agissements des jeunes écervelés jusqu'au moment où arrive la terrible nouvelle du retour subit du père, remplissent une série de scènes d'introduction longuement délayées. La fraude dont le vieillard est dupe forme le point central ; la découverte de cette fraude et le dénouement forment la conclusion. L'action principale de l'*Asinaria* s'accomplit dans les trois premiers actes, car c'est une chose très secondaire que l'humiliation du vieillard préparée au 4e acte par la fureur du traître et consommée au 5e.

L'ancienne comédie attique offrait, dans une gradation riche et pleine d'art, un ensemble habilement ordonné de scènes parlées et chantées, dont les pauses étaient remplies par des chants choriques de caractères différents. Si dans la nouvelle comédie le chœur avait complètement perdu sa signification et son rôle dramatique, et s'il ne servait tout au plus que d'élément concertant dans l'exécution des intermèdes qui occupaient les entr'actes, on retrouve cependant encore çà et là dans la *Palliata* romaine une faible trace de son antique splendeur : par exemple, dans une pièce dont l'action se déroule au bord de la mer, une troupe de pêcheurs paraît en scène, et, sans prendre d'ailleurs une

part essentielle à l'action, se plaint douloureusement des misères de son métier, comme pourrait le faire un chœur dans un de nos opéras comiques. En général la comédie de Plaute semble avoir eu beaucoup plus d'analogie avec ce genre de spectacle que celle de Ménandre. Elle distinguait des parties parlées et des parties chantées (*deverbia* et *cantica*) ; ces dernières, avec des différences très grandes dans la forme et dans l'exécution, occupaient une étendue qui dépassait le plus souvent celle des autres, car les sénaires ïambiques seuls étaient simplement parlés. Dès que le ton s'élevait quelque peu ou que l'action prenait une allure plus vive, alors on introduisait des récitatifs en septénaires trochaïques, exécutés dans un mouvement plus vif et avec accompagnement de flûte. Dans certaines pièces, cette forme de dialogue domine. Les octonaires ont un mouvement encore plus rapide, tandis que les grâces sautillantes, l'insolence et l'orgueil trouvent leur expression dans les septénaires ïambiques. Souvent le rythme change, en même temps que changent le sens et le ton, et cela brusquement, plusieurs fois de suite au besoin, et au beau milieu d'une tirade, que ce soit un monologue ou un dialogue. La hâte, l'empressement, la surexcitation, les élans du courage et de la joie sont rendus en tétramètres anapestiques ; la marche hésitante et les graves préoccupations s'expriment en bacchiaques, qui, lorsque le ton devient énergique, décidé ou badin, sont tantôt entrecoupés, tantôt remplacés par les crétiques, parents quant au rythme, mais produisant un effet opposé. Le mélange des mètres, les vers de moindre étendue, surtout trochaïques ou ïambiques, réunis en séries ou isolés, comme on les rencontre parfois à la fin des longues périodes, servent à rendre les nuances de lumière et d'ombre avec les gradations les plus délicates ; et le tout était porté au plus haut degré de valeur expressive par l'accompagnement musical et par la mimique des acteurs : car des mouvements de danse, depuis le pas mesuré du menuet jusqu'aux

cabrioles les plus licencieuses, accompagnaient les diverses parties des scènes chantées.

Ces *cantica* sont tantôt des monologues ou monodies, tantôt des duos, des trios, des quatuors ; on y trouve même des ensembles et des finales. Fréquemment, ils commencent par une monodie et s'élargissent ensuite par l'adjonction de nouveaux personnages. On voit plus d'un quatuor divisé en deux groupes, dont l'un est sur le devant, l'autre sur un des côtés de la scène et qui finissent par se réunir. La forme des chants alternés de longueur égale, cette forme si aimée des anciens dans la poésie populaire comme dans la poésie artistique, se retrouve aussi dans ces chants scéniques et même dans le dialogue parlé ; on l'y rencontre assez souvent, mais il n'y a pas de règle générale qui la prescrive. La longueur des monodies est très variable ; elle va de quelques vers jusqu'à des compositions étendues qui renferment les variations et les combinaisons les plus diverses de périodes harmonieuses, riches en figures, et qui sont accompagnées de mélodies variées.

Les motifs et le développement de ces *soli* sont aussi divers que les personnages des chanteurs et leur état d'âme. Le jeune homme amoureux gémit sur les peines et les désillusions de son cœur ; il offre à la bien-aimée une sérénade, pour se faire tirer les verrous de la porte ; il se réjouit de son bonheur, de ses espérances. Le joyeux esclave qui l'aide de ses ruses, se vante de son habileté, ou bien se casse la tête pour trouver l'issue d'une mauvaise passe. Le père dupé s'emporte contre l'imposteur et contre sa propre simplicité. La matrone offensée soulage par des plaintes son cœur oppressé ; l'époux libertin remet à sa place l'épouse mécontente et se plaint de sa jalousie. La matrone gémit sur son abandon ; le beau-père paralytique dépeint les infirmités du grand âge. La vieille entremetteuse chante un hymne en l'honneur du vin ; le brutal entremetteur recommande leurs devoirs à tous ses gens dans une

ariette bravache. Le pauvre pêcheur se réjouit d'une trouvaille inespérée et bâtit des châteaux en l'air ; des jeunes gens sérieux font des réflexions édifiantes sur les bonnes mœurs et sur les mœurs relâchées ; des valets contents d'eux-mêmes se vantent de leur vertu ; des serviteurs ivres lâchent les rênes à leurs vils instincts. Joyeuses nouvelles, retours heureux, humeur joviale après manger, émotions de toutes sortes trouvent leur expression dans ces monodies. Pour déterminer en quelques mots le sujet des autres parties chantées, les couples amoureux s'épanchent en sentiments tendres, les courtisanes s'entretiennent en de gentils bavardages ou bien elles attirent les victimes dans leurs filets, les rivaux se combattent, les esclaves raillent et injurient, les vieillards se taquinent, les filles opprimées se plaignent à l'envi. Ce sont des débats violents, des conversations édifiantes entre père et fils, d'importantes délibérations, des confidences et des rapports palpitants, des scènes de table et de cuisine. Séduction, fourberie, ironie, bref les mouvements les plus divers de l'âme empruntent l'élément musical, et il n'est pas un rôle à qui cet élément, en certaines circonstances, ne dût être accordé.

Il n'y a pas de loi fixe pour régler le partage et le mélange des scènes parlées et des scènes chantées. Dans beaucoup de pièces, les dernières sont à l'arrière-plan ; dans d'autres, elles s'accumulent sans raison déterminante. Le *Miles* se réduit aux ïambes, trochées, anapestes ; à ces rythmes se joignent des crétiques dans une seule monodie de l'*Asinaria*, des bacchiaques dans le *Mercator*. Le *Curculio* n'a qu'un *canticum* (avec une gracieuse chanson aux verrous, παρακλαυσίθυρον) assez long, il est vrai, et encore au premier acte. Amphitryon, l'Aululaire, les Captifs, la *Cistellaria*, le *Poenulus*, le *Stichus*, le *Trinummus* ont une série de parties toutes chantées ; le mélange est très varié dans le *Persa*, surtout dans la première et l'avant-dernière scène ; la composition la plus riche est dans la *Casina*, le *Pseudo-*

lus, le *Rudens*, puis dans les *Bacchides*, dans l'*Epidicus*, la *Mostellaria*, le *Truculentus*, les Ménechmes. Les vers du dialogue parlé et plus encore du récitatif sont maintes fois, lorsque le ton s'élève et s'anime, rudement brisés par quatre, cinq et même six changements de personne, de sorte que les mots succèdent aux mots comme dans un feu de file.

La facture prosodique et métrique des vers de chaque genre est soumise à des principes techniques fixes, qui se rapprochent autant qu'il est possible des usages de la langue courante. Certaines facilités de prononciation que prennent les mots et les locutions très usités, entrent en ligne de compte dans la mesure des rythmes, et elles sont d'autant plus fréquemment admises que le mouvement prend une allure plus vive, de sorte que ce sont surtout les septénaires anapestiques, puis les septénaires et les octonaires ïambiques qui offrent en grand nombre de semblables licences. L'élision des voyelles entre deux mots n'a pas de limites, si bien que c'est la liberté de l'hiatus qui est au contraire liée à des lois déterminées. La contraction, la fusion des voyelles qui se touchent dans le corps du mot, la chute d'une voyelle placée entre certaines consonnes sont limitées à certaines séries de mots. La chute de certaines consonnes dans les syllabes finales, la faible valeur attribuée dans le corps des mots aux consonnes doubles (et que l'écriture d'alors ne reconnaissait même pas) donnaient plus de légèreté à la prononciation du vers, de sorte que les temps faibles dans la thésis se succédaient plus aisément. D'autre part le poète avait encore à son service pour certains mots maintes formes et quantités archaïques, qui, employées avec mesure et discernement, pouvaient, grâce à certaines particularités du vers (la césure, par exemple) et aux changements d'interlocuteurs, donner de temps à autre au ton une couleur caractéristique. Les connaisseurs de la vieille langue latine et de sa rythmique, comme Varron, ont su dignement apprécier

l'habileté incomparable, la fraîcheur et la souplesse des vers de Plaute, la variété et la grâce des formes qu'il a employées, tandis que les partisans rigoureux des principes de l'art grec, tels qu'Horace et son école, avaient perdu l'intelligence de cette poésie naïve et plus originale : ils étaient même incapables de voir dans ces vers des vieux dramaturges dont la facture leur échappait, autre chose que les traces d'une maladresse barbare. Car sans parler des formes vieillies de la langue, la facture des vers de Plaute blessait les oreilles délicates des poètes de la cour d'Auguste, parce qu'il s'était affranchi des règles plus subtiles de la rythmique grecque, et que surtout il avait négligé la construction dipodique des vers ïambiques et trochaïques.

Les moyens comiques du théâtre de Plaute seraient plus aisément mis au jour dans des commentaires ajoutés au texte que dans une exposition littéraire suivie ; aussi faut-il nous contenter d'en indiquer ici quelques-uns de caractéristiques, et ceux qui reparaissent fréquemment.

La surprise et l'espionnage renforcent l'intérêt des situations. Des témoins inaperçus de l'acteur, cachés au fond de la scène dans une ruelle latérale voient et entendent ce qui devait leur rester ou ce qui leur restait caché jusqu'alors, avec étonnement, avec irritation, avec curiosité, avec joie. La colère ou l'ironie, l'approbation ou l'admiration de celui qui épie accompagnent les paroles et les incidents de la scène. Le personnage menacé se met en garde contre son dangereux adversaire, comme un soldat en campagne ; l'esclave rusé observe le maître en colère qui prend ses dispositions pour mettre la main sur l'audacieux imposteur (Most. V 2). L'un fait mine de ne pas voir l'autre, et par conséquent prononce d'autant plus haut les paroles destinées à en être entendues (Persa I 3). Un autre est mis dans l'embarras par des propos indûment tenus devant un tiers ; il cherche à en détruire l'effet par toutes sortes de subterfuges, et à bout de ressources en soutenant que l'importun

a perdu la tête (Most. III, 2). Certains personnages se rencontrent, qui ne devraient pas se rencontrer ou qui n'auraient dû se rencontrer que plus tard et en d'autres circonstances ; par exemple le père trouve sur son chemin le créancier de son fils ou quelque autre personne qui l'éclaire sur des événements dont il n'avait pas le moindre soupçon (Most. III 1, s. IV, 2). Des sentiments très variés et nuancés, l'étonnement, la méfiance, le plaisir de railler, l'attention éveillée, et, après l'éclaircissement définitif, la certitude donnent à de semblables révélations une vie dramatique et offrent à l'acteur mainte occasion de montrer son talent.

Les messages inattendus, qu'ils soient bons ou mauvais, prêtent largement à l'emploi des moyens dramatiques. Le personnage arrive précipitamment sur la scène et commence par donner libre cours à son émotion dans un *canticum* (Most. II, 1). Il est hors d'haleine, presque défaillant par suite de ses courses et de ses recherches, mis hors de lui par la joie ou la crainte ; il se représente l'effet que sa commission fera sur les intéressés, ne regarde ni à droite, ni à gauche, exige que tout le monde lui fasse place (Curcul. 280), frappe encore avec une violence inouïe à la porte, lorsque celui qu'il cherche est déjà sorti (Epid. 195). Puis lorsqu'il l'a trouvé, il lui apprend la nouvelle en hésitant, il la lui sert goutte à goutte ; des malentendus troublent ses premiers éclaircissements ; il feint de s'évanouir tout à coup, il est obligé de se remettre d'abord, en sorte que l'intérêt se tend toujours de plus en plus. Le messager vient-il annoncer quelque joyeuse nouvelle ou apporter de l'argent, il fait volontiers le fier, il joue au protecteur, il prend des airs de bienveillance, il veut même être honoré à l'égal d'un dieu (Persa, 308 sqq. Asin. 682 sqq.). L'esclave ou le parasite réclame dans cette circonstance qu'on fasse des préparatifs de fête, surtout à la cuisine (Capt. 833 sqq. Stich. II, 1); il se met lui-même au travail pour nettoyer la maison, lorsqu'il s'agit par exemple de recevoir un membre de la famille à

son retour (Stich. 347 sqq.). Celui qui au contraire doit annoncer un malheur dont il est la cause, est accablé et parle par monosyllabes (Bacch. 677 sqq.).

Les malentendus et les erreurs sont fort amusants pour le spectateur qui connaît la vérité, surtout lorsqu'ils sont réciproques entre deux personnes, dont chacune parle un langage qu'elle entend d'une façon et l'autre d'une autre. Dans Amphitryon et les Ménechmes tout l'effet résulte de quiproquos de ce genre. Autre exemple : la conversation entre l'avare et le jeune homme dans l'Aululaire (IV, 10) ; ils croient parler du même sujet, mais le dernier ne pense qu'à la fille du vieillard, celui-ci ne pense qu'à son trésor volé. Ni l'un ni l'autre ne nomme l'objet du débat, et leurs paroles ainsi que leurs réponses sont arrangées de manière que tous deux se trouvent encore confirmés dans leurs fausses suppositions, jusqu'à ce que la confusion atteignant son comble amène enfin l'explication. Ou bien deux personnes cherchent à tenir leur jeu caché l'une à l'autre et à se tromper réciproquement ; mais elles se trouvent de plus en plus embarrassées et se trahissent (Merc. II, 3). Ailleurs une dupe qui s'est déjà laissé prendre, se croit dorénavant en sûreté et raille un honnête homme qu'il prend pour un sosie malhonnêtement aposté de ce dernier, jusqu'à ce que la lumière se fasse dans son esprit (Pseud. IV, 7). De faux soupçons ou des chagrins mal fondés naissent quelquefois d'un jugement que l'on porte à tort sur la liaison de deux personnes (Merc. III, 1 ; IV, 3, 4. Bacch. III, 4). Deux amis se jettent l'un sur l'autre, pleins de dépit, chacun croyant que l'autre s'est moqué de lui. Plus sérieuse est l'erreur lorsqu'un personnage approuve sans penser plus loin les amers reproches que son ami adresse à un traître, et s'offre pour le venger, jusqu'à ce qu'il apprenne que c'est de lui-même qu'on parlait malgré son innocence (Bacch. III, 6). Dans la tragédie, comme par une ironie du sort, un rayon d'espoir luit souvent avant la catastrophe ; semblable dans

la comédie est l'aveuglement de celui qu'on trompe ; à l'instant même où ses yeux vont se dessiller, il rit des avertissements et de l'inquiétude qui l'ont tourmenté, et il se croit sauvé ; ou bien dans sa candeur il se promet un plaisir suprême de la démarche qui le fait prendre au piège (Mil. IV, 9). L'intimidation qu'on cherche ou qu'on réussit à provoquer par de monstrueux et mensongers épouvantails rentre dans ce genre de motifs (Most. II, 2. Trin. 523 sqq.).

Dans l'ancienne comédie attique, les poètes se permettaient déjà d'interrompre volontairement l'illusion dramatique. L'intermède, en forme de parabase, du *choragus* (le costumier) dans le *Curculio*, date sans nul doute d'une époque postérieure à Plaute. Mais au cours de ses pièces Plaute fait assez souvent sortir de leurs rôles ses personnages ; ainsi, l'un d'eux s'adresse directement aux spectateurs, les prie de ne pas révéler où il est allé, leur explique pourquoi il sort par cette porte-ci et non par celle-là, leur demande de ne pas s'étonner à propos de faits, qui sont inouïs à Rome et permis à Athènes, reconnaît bonnement que des haricots serviront de pièces d'or, et autres choses du même genre. Il arrive assez souvent à la comédie de mettre en pleine scène des combats de pugilat, dont l'entremetteur est la victime préférée, des déguisements, des banquets et des danses licencieuses. Même les farces bouffonnes ne sont pas dédaignées : telle la chevauchée de l'esclave dans l'*Asinaria*, tels le voyage et le retour simulés sur la scène par le jeune Charinus dans le *Mercator* (V, 2).

Les moyens dont la parole dispose pour exciter le rire ou la gaieté, sont inépuisables, et de tout temps on s'en est servi à cet effet. C'est précisément sur ce terrain des *sermones* que Plaute était considéré comme un maître par les connaisseurs tels que Varron. Avec la force d'un génie vraiment créateur, il domine la langue, la façonne aux modes les plus divers, si bien qu'Aelius Stilo, le maître de Varron, a osé dire que les Muses se serviraient de la langue de Plaute si

elles voulaient parler en latin. Cette exagération du froid grammairien doit s'expliquer par l'intention de répondre au propos présomptueux d'Ennius, qui se flattait d'avoir le premier parmi tous les Romains, servi d'organe aux Muses. A coup sûr, Aelius Stilo, comme plus tard Cicéron, se récriait là sur la pureté parfaite de la langue de Plaute qu'aucun hellénisme n'altère, sur le caractère national de ce style si véritablement romain qu'un vrai Romain savait seul en reconnaître et en bien apprécier la justesse et le naturel. La langue de Plaute est en général celle de la vie journalière. Les différences qu'y peuvent mettre le sexe, l'âge, la condition, loin d'être négligées par le poète, sont sensibles au contraire — et même assez souvent — au lecteur actuel, et l'oreille des contemporains de Plaute y percevait à coup sûr bien des nuances qui aujourd'hui nous échappent. Cette langue était relevée par un gros sel, qui excitait les sens, par une ironie joyeuse et mordante qui, selon des critiques judicieux, était aussi particulière au vieux temps et à la ville même. En cela rien de recherché ni d'étudié, c'était un flot qui jaillissait de source avec une heureuse abondance, comme il faut dans la comédie ; tout y semblait sortir sans effort de l'inspiration du moment ; pour ce mérite on comparait Plaute avec Epicharme. Il faut avouer qu'il exploite au profit de ses jeux de mots la situation et le thème qu'il a une fois mis sur le tapis ; parfois il dépasse la mesure au détriment de la marche de l'action, en s'abandonnant avec ivresse à sa verve intarissable.

Pour caractériser par quelques traits la langue de la comédie, sans entrer dans les détails, nous allons en indiquer dans un rapide aperçu les particularités les plus fréquentes. Elle se tient dans le ton de la conversation journalière et comme telle, nous frappe par des exagérations de tout genre. L'exagération sert au poète à marquer fortement diverses dispositions et intentions, ainsi que certains caractères ; les plaintes et le désespoir, la joie, le méconte-

ment, les louanges empressées, les assurances énergiques, les menaces et les promesses, l'insolence, la vantardise, les soupçons sont exprimés dans un langage qui tire une force particulière d'exagérations toujours croissantes et de comparaisons hyperboliques, poussées volontairement jusqu'au grotesque par les personnages plaisants. Un pathos, vrai ou simulé, sert à établir un contraste du plaisant et du sérieux. Les jeunes gens qui ont un souffle d'idéal ne détestent pas de se hausser sur le cothurne, tantôt sous le coup de l'enthousiasme, tantôt pour rappeler non sans pédanterie les leçons de l'école en ce langage grave, qui est propre au zèle des prêcheurs de vertu. Des esclaves triomphants et pleins d'orgueil à la suite du succès de quelque ruse, parodient la tragédie en se comparant à ses héros. Lorsque la situation elle-même prend pour un moment une couleur d'apparence tragique, alors qu'en réalité il ne s'agit que d'une feinte, le poète exagère davantage encore les dehors de la passion (Casina, III, 5). La folie simulée imite aussi les écarts et les bonds d'une imagination surexcitée (Mén. 836 sqq.). Mais pour que le pathos ne gâte pas la joie, on voit par exemple Trachalio, implorant le secours de Vénus, tourner en ridicule le ton pathétique de ses paroles en mêlant à sa prière une grossière ironie (Rudens, V, 626 sqq.). Parfois des considérations sérieuses conduisent un personnage à des pensées toutes graves et d'un sens profond, qui s'envolent bientôt comme une ombre pour céder la place au grossier réalisme et à l'insolence de la comédie. La *gnome* morale est à l'occasion parodiée ; toutefois des sentences nombreuses inspirées par une mûre expérience de la vie conservent aux comédies de Plaute le caractère élevé de la comédie attique ; l'esprit sérieux des Romains se plaisait précisément à ces leçons pratiques. Cependant Plaute aime mieux traiter les lieux communs de la morale ; il les délaye en de longues comparaisons, bien plutôt qu'il ne cherche à fixer une forte pensée sous une forme concise.

On injurie, on taquine, on flatte à tout endroit dans la comédie ; les duels à coups de railleries et d'insultes figurent depuis les temps les plus reculés parmi les éléments essentiels des fêtes et de l'esprit dionysiaques ; des combats comme celui du Paphlagonien avec le marchand de saucisses se livrent encore dans la comédie de Plaute, non plus assurément en style élevé. L'alternance, dite *amébée*, qui pour les débats de ce genre est également naturelle et d'un grand effet, s'est conservée à travers toutes les périodes, soit que dans l'idylle bucolique une discussion conduite selon les règles de l'art se déroule en périodes d'une certaine longueur ou qu'on riposte à une décharge de mots grossiers par une autre de même calibre, soit que des éloges ou des compliments volent et se croisent comme des fleurs odorantes d'un côté à l'autre. On voit que Plaute a tiré bon parti de ses relations avec les esclaves, ouvriers et gens de basse condition. La lutte est encore plus habilement menée lorsqu'un troisième acteur, supposons l'entremetteur, pris entre les deux combattants, attrape les horions coup sur coup de droite et de gauche, et y répond avec sang-froid par d'insolentes ripostes. Celui qui a quelque motif de s'en vouloir, pour sa bêtise par exemple, accable sa propre et précieuse personne d'épithètes qui ne sont rien moins que flatteuses. Le vocabulaire de la comédie paraît d'une richesse presque inépuisable en qualificatifs et en images des plus obscènes, en menaces et en malédictions des plus énergiques.

Le goût de taquiner est particulièrement développé chez les esclaves et les courtisanes. Les esclaves surtout prennent un grand plaisir à se rappeler, entre eux et en toute amitié, les fautes qu'ils ont commises et les châtiments qu'ils y ont gagnés, ou bien ils se déclarent mutuellement dignes de ces châtiments ; le chevrier et le berger dans les poèmes bucoliques échangent des aménités du même genre. Dans le feu de ces duels de mots, les combattants ne se soucient guère s'ils retardent quelque affaire pressante ; la tentation est

trop grande, de faire pétiller l'esprit de l'un après l'esprit de l'autre, et le public prend toujours bien les épisodes joyeux (par exemple, Asin. 295 sqq.). En général quiconque n'est pas né par trop maussade, se laisse aller sans résistance à la raillerie, eût-il justement des choses plus importantes à faire ou même fût-il de mauvaise humeur ; la gaieté du genre l'y autorise. Les répliques des soubrettes et des pages sont moqueuses et impertinentes ; ces derniers surtout, qui sont les gamins de la comédie, ont la langue pointue. Partout des coups, ceux dont on menace quelqu'un ou qu'on lui souhaite, ceux qu'on craint ou qu'on reçoit ; on les entend siffler ; aucun genre de châtiment dont on n'entende parler. Avec quelle grâce irrésistible par contre les courtisanes savent envelopper un amant de caresses ! leurs séductions et leurs prières se déroulent et s'égrènent en vers pleins d'un charme ingénu. Comme les jeunes gens sont éloquents et ingénieux dans leurs regrets et leurs serments, dans le ravissement et dans le désespoir ! avec quel esprit par exemple le Milphio du *Poenulus* (365 sqq.) ne sait-il pas contrefaire et charger le ton de son maître !

Une abondance de mots parfois débordante est propre au langage des personnages de Plaute, lorsque leur esprit est surexcité de n'importe quelle façon, ou bien lorsqu'ils veulent se guinder à un ton solennel ou qu'ils ont à donner des explications. A l'occasion encore, ils se laissent aller à employer le style des prières, des lois, des formules de la politique. Les radotages, les récits fanfarons, passionnés, ironiques sont débités dans le mouvement le plus rapide. Là où l'auteur cherche un effet quelconque de rhétorique, là trouvent place dans leurs formes et variétés diverses l'allitération et l'assonance, ces figures de son si familières de tout temps à la langue latine, en vers comme en prose. L'accumulation dans la même phrase des différents composés et dérivés d'un même mot ou d'une même racine, sert à accentuer avec excès une idée et à produire par là

l'impression du zèle, de l'insolence, de la subtilité, quelquefois aussi de l'embarras.

Le jeu de mots, auquel confine déjà parfois ce flux de paroles, est sous ses formes les plus diverses un assaisonnement habituel du dialogue. Il trouve naturellement sa place dans la bouche du farceur de la pièce, de l'esclave, du parasite, et ces deux derniers ne sont pas difficiles dans l'emploi qu'ils en font. Proportionnés à l'intelligence de celui qui parle, ces jeux d'esprits sont tantôt frappants de justesse et pleins de finesse, tantôt froids et plats ; en général le poète romain en est l'auteur, cependant il en a aussi emprunté au grec, comme ceux qui se fondent sur un terme de cette langue et notamment sur le nom grec d'un personnage de la pièce. Les gens simples comme Sosie dans Amphitryon prennent tout au pied de la lettre ou dans un sens différent de celui qui leur parle. Lurcio, un jeune esclave rabougri et dédaigneux, répond sur ce ton dans le *Miles* aux questions de Palestrion. Des équivoques voulues sous-entendent pour la plupart une obscénité. Plus intéressantes sont les équivoques qui résultent de la situation et qui souvent donnent même au drame sérieux un si grand attrait. C'est à l'embarras ou à l'aversion, et tout aussi souvent à l'insolence que convient le langage allégorique (*per apologum*) qui depuis Archiloque est sous la forme d'une charade ou d'une fable, d'un usage courant dans la poésie ironique et railleuse.

Une pointe inattendue donne un attrait piquant à la phrase qu'elle termine. Des esclaves pétulants aiment à inventer de nouveaux mots et de nouvelles tournures en prétextant que le terme ordinaire leur paraît usé ; il se peut qu'ils visent par ironie tel ou tel néologisme malheureux ; parfois des formations de ce genre se rapportent à une particularité des dialectes de la campagne ou des municipes. Des termes altérés d'une façon bizarre ou des néologismes, formés sous l'inspiration du moment, lancés avec la force d'un génie

créateur, servent tantôt à faire un jeu de mots, tantôt à peindre un caractère. Des noms longs de plusieurs aunes, monstres énormes, sont faits pour étourdir les gens ; mais leur signification transparente prouve le rare esprit de l'espiègle qui les invente. Un moyen fort goûté depuis Aristophane, et d'un effet très varié, est la répétition en forme de refrain d'une même et courte tournure, lorsqu'il s'agit soit de donner une réplique ou un congé, soit d'exprimer une ferme volonté ou la confiance en soi-même, soit de braver ou de railler, soit de manifester l'impatience ou l'ahurissement, la résignation ou le désespoir ; tantôt ce n'était qu'une singerie bon enfant, tantôt c'était une décision autoritaire, qui tombait dure comme le fer, rapide comme la foudre.

Indépendamment des termes injurieux, des mots flatteurs et de ceux qui rentrent dans le même ordre, la langue de la comédie est riche en tournures imagées, telles que la verve populaire en trouve surtout pour la bêtise et la ruse, ces forces motrices de la comédie, et plus encore pour les diverses opérations de l'imposture et de l'intrigue, sur lesquelles l'action repose souvent. L'inventeur d'une ruse ressemble à un charpentier, à un architecte, à un tisserand, à un cuisinier, à un barbier et à un coiffeur, à un pêcheur, à un chasseur, à un pirate, à un général, à un poète. La ruse est une machine, taillée avec la hache, puis assemblée et qu'on met enfin en mouvement ; c'est encore la quille d'un vaisseau, un tissu habilement ourdi, une manœuvre de guerre, un siège. L'objectif est une ville ennemie, de préférence Troie, un vaisseau à enlever ; ou bien le vieux est raboté, tondu comme un mouton, plumé, écaillé, même vidé comme un poisson ou pelé de haut en bas. C'est une proie qui se jette dans les filets, dans la nasse, sur la glu comme un oiseau. Il est vendu comme un esclave, bâté comme un âne. L'habile trompeur le frotte, frictionne et masse comme un baigneur, lui maquille le visage, le lèche, le mord et le

mouche (pour lui faire rendre de l'argent), lui jette aux yeux de la vapeur et de la fumée.

Les comédies de Plaute sont abondamment farcies de bribes de grec, qui devaient être d'un usage courant dans la langue de la conversation à cette époque. Les esclaves surtout, qui parlaient d'ailleurs assez souvent grec à Rome, donnent dans ce jargon lorsqu'ils jurent, approuvent, maudissent avec une humeur parfois licencieuse ou insolente, comme dans cette scène des buveurs à la fin du *Stichus,* qui nous offre une image vivante de ces bacchanales. Tous les instruments du luxe grec, en fait de costumes et d'ustensiles, pour le boire et le manger, pour le service des bains et de la palestre, les idées relatives aux métiers, aux professions, aux affaires, bref tout ce qui était proprement grec, on le désignait par des mots d'emprunt et il le fallait bien, à défaut d'autres. Le *Poenulus* offre une plaisanterie d'un genre rare, en mettant sur la scène un Carthaginois avec ses compagnons. L'extérieur insolite de cette troupe, la nouveauté des costumes dont aucune ceinture ne retient les longs plis et qui flottent autour du corps comme un plumage, les boucles d'oreilles, le teint basané des Carthaginois, leurs manières étranges donnaient à leur rôle un certain attrait ; leur langage surtout qu'on n'est pas encore arrivé à bien déchiffrer, mais que les Romains comprenaient sans nul doute et qui n'était ni correct au point de vue grammatical, ni conforme à l'usage écrit, donnait au dialogue un attrait tout particulier. La servante elle-même et son gamin parlent carthaginois. Il faut l'avouer, c'était une idée assez étrange de faire parler cet Hannon en sa langue barbare et de nous montrer l'esclave au milieu des malentendus les plus comiques écorchant les mots dans ses entretiens avec lui, alors que l'étranger, comme on doit le voir bientôt, parle parfaitement latin ; le prologue nous dit bien qu'il se déguise, mais c'est là une explication insuffisante. Le public romain qui se rappelait encore la guerre qu'il

venait de soutenir, entendait avec plaisir les sons gutturaux d'une langue sémitique, de même que les Athéniens d'Aristophane se plaisaient au langage persico-grec de Pseudartabas, semblable au baragouin des ambassadeurs perses, ou au jargon de l'archer scythe, ou aux mots barbares du Triballe. D'ailleurs le texte du monologue, écrit dans les deux langues, qui commence le 5e acte, nous apprend que Hannon, dans une des deux épreuves de la pièce, parlait dès le début en latin et que dans l'autre il exprimait les mêmes choses en carthaginois. On ne voit pas dans la *Palliata* de personnages qui parlent un dialecte, comme les Mégariens, les Péloponésiens dans Aristophane ; il faut excepter toutefois quelques idiotismes des gens de Préneste et de quelques autres villes.

Pour plus de la moitié des pièces de Plaute, les noms de l'original et de l'auteur grecs ou bien nous ont été directement transmis, ou bien ont été conjecturés avec certitude, tout au moins avec vraisemblance. Par les prologues, nous savons que l'original du *Miles gloriosus* s'appelait Ἀλαζών (mais le nom du poète ne nous est pas donné); ensuite que le *Trinummus* (Θησαυρός) et le *Mercator* (Ἔμπορος) sont imités de Philémon ; que la *Casina* (Κληρούμενοι) et le *Rudens* appartiennent à Diphile et que l'*Asinaria* est due à l'Ὀναγός d'un certain Démophilos qui est presque complètement inconnu. Le titre original de la *Vidularia* est dans le prologue : c'est *Schedia* (Σχεδία, vaisseau improvisé, construit à la hâte). Nous ne connaissons de pièce grecque sous ce titre qu'une comédie de Diphile. Suivant la didascalie, le *Stichus* provient des Frères (Ἀδελφοί) de Ménandre, non pas la pièce que Térence a traduite, mais une autre du même nom. La *Mostellaria* par son second titre de *Phasma* sous lequel elle est désignée deux fois, trahit Philémon, l'auteur d'un Φάσμα, comme l'inventeur du sujet. Le *Poenulus* a dans le prologue le titre grec de *Carchedonius* ; mais on ne saurait dire avec certitude si sous ce nom il s'agit du Καρχηδόνιος de Ménandre

ou d'une pièce composée par un auteur inconnu avec le même titre ; car les fragments de la comédie de Ménandre offrent trop peu de points de repère et même en partie des éléments différents. On peut aussi placer à côté d'Amphitryon un ouvrage du même nom d'Archippos, un vieux poète de la comédie moyenne ; mais les maigres restes qui s'en sont transmis n'offrent pas assez de surface pour arriver à des preuves précises. Par contre, c'est avec des raisons convaincantes que les *Bacchides* ont été rapprochées du « Double trompeur » (Δὶς ἐξαπατῶν) de Ménandre ; car il y a une double fourberie, comme l'indique ce titre, dans la fable de Plaute, et les fragments grecs conservés s'accordent avec le texte latin. On a remarqué aussi entre un passage de la *Cistellaria* et quelques fragments de Ménandre des rapports de mots. S'il est vrai que chez Posidippos seul paraissent des cuisiniers appartenant à la domesticité permanente de la maison, il faut rapporter à ce poète non seulement les Ménechmes, mais aussi le *Curculio*. Dans tous les cas la date qu'il faut assigner à la première de ces deux comédies (la pièce se passe d'après le vers 412 sous Hiéron de Syracuse, qui régna de 269 à 215 av. J.-C.) exclut un certain nombre des poètes les plus considérables, tels que Philémon, Ménandre, Diphile, Apollodore et autres ; elle convient par contre à Posidippos : joignez que ce poète a en effet composé une comédie Ὅμοιοι (les Semblables).

Il n'est pas facile, et l'essai n'en réussit pas souvent, de retrouver dans les traductions romaines les traits particuliers au genre d'esprit de chacun des poètes originaux. Ces derniers ont d'abord trop de ressemblance entre eux, et d'un autre côté dans les œuvres de chacun d'eux, ils sont, en dépit d'une certaine uniformité inhérente au genre, très différents d'eux-mêmes ; en outre le traducteur dans son travail personnel les a tous également imprégnés de son propre esprit. Peut-être même va-t-on trop loin, lorsqu'on croit trouver dans la *Mostellaria* et dans le *Trinummus*,

qui proviennent tous deux de Philémon, quelque parenté. On ne saurait tenir compte de cette circonstance tout extérieure, que dans l'une et l'autre de ces comédies un négociant revient de ses voyages d'affaires, qu'il trouve sa maison occupée, qu'un esclave lui éclaircit la situation et qu'il rentre finalement en possession de son bien. Et si d'un côté dans un large *canticum*, de l'autre en quelques vers sénaires, le marchand rend grâces de son salut à Neptune en promettant de ne plus se risquer sur mer, il ne faut voir là qu'un lieu commun d'où l'on ne saurait rien conclure. L'analogie est plus significative, lorsque dans le *Trinummus* (v. 515 sqq.) Stasimus cherche à détourner Philto d'accepter un champ en l'effrayant par de fausses et fantastiques histoires, lorsque dans la *Mostellaria* (455 sqq.) Tranio épouvante Théopropidès par des récits de meurtre et de fantôme et l'empêche ainsi d'entrer dans sa maison. Les deux *cantica* des jeunes gens qui philosophent (Trin. II, 1 et Most. I, 2) peuvent se comparer entre eux. Qui pourrait sans preuve certaine en venir à l'idée de rapporter le *Mercator* à un original du même poète grec ? L'invention dans cette dernière pièce est pauvre et maigre ; les rôles y sont mal assortis, le triomphe du fils sur le vieillard par exemple y est faiblement motivé ; on y remarque une certaine tendance au badinage, qui contraste avec le style énergique du *Trinummus*. Dans une scène seulement on reconnaît le poète de la *Mostellaria*. Dans la *Mostellaria* (III, 1) Tranio est mis à la gêne par l'usurier qui en présence de Théopropidès exige à grands cris ses intérêts ; il s'efforce en vain de le faire taire et se voit obligé de coller un mensonge au vieux ; de même dans le *Mercator* (IV, 4) le cuisinier vient se placer sur la route de Lysimachus avec les provisions du festin, il le compromet ainsi devant sa femme, et par sa candeur tenace il le pousse au désespoir. Dans les deux scènes l'auteur a exploité la répétition de la même formule impérative *abi modo*. On courrait cependant grand risque de s'égarer,

si sans autre fondement plus solide, on s'appuyait sur des analogies dans la fable, le plan, les caractères ou dans quelques motifs et situations de détail, ou bien encore sur la ressemblance de certains moyens et de certaines tournures comiques pour conclure que diverses pièces sont du même auteur. L'examen des nombreuses comédies de Plaute qui se sont conservées vient de fournir au lecteur des indications suffisantes pour en juger. Et nous verrons encore plus clair et plus loin dans la question, si nous embrassons d'un regard les ruines des pièces perdues, dont nous parlerons dans la suite.

STATIUS CAECILIUS.

Statius Caecilius doit avoir été plus jeune que Plaute d'une génération environ. Il était Insubrien de naissance et le plus ancien de ces nombreux poètes de talent, originaires de la Haute-Italie, et transplantés dans le Latium, qui ont infusé un sang nouveau à la littérature romaine. Beaucoup prétendaient savoir qu'il était Milanais. Il dut venir à Rome, dès l'enfance, y être élevé et instruit ; car dans sa patrie celtique la civilisation et la langue romaines n'avaient pas encore pu jeter à cette époque de profondes racines, la dernière résistance des Insubriens n'ayant été brisée qu'en l'an 560-194, après plusieurs combats, sous les murs de leur capitale Médiolanum. Mais déjà trente ans auparavant (532-222) Marcellus avait gagné sur les Insubriens cette célèbre bataille qui coûta la vie à leur prince Virdumarus. Parmi les prisonniers qui suivirent alors le char triomphal du consul, le jeune Insubrien figurait peut-être en compagnie de ses parents. Il servit comme esclave sous le nom de Statius dans la maison d'un Caecilius et prit, lorsqu'il fut affranchi plus tard, le nom de famille de son maître. On peut supposer qu'il dut son affranchissement aux preuves qu'il donna de son talent ; car il entra, après être devenu indépendant, dans

le collège des poètes sur le mont Aventin, où il partageait la demeure d'Ennius, qui était arrivé en 550 à Rome. C'est justement au temps où la réputation de Plaute était à l'apogée, que son jeune rival livra ses premiers essais au public, mais ils déplurent, on ne les écouta même pas jusqu'au bout. Le vaillant directeur de spectacles Ambivius Turpio, homme hardi et entreprenant, qui savait par expérience qu'avec le public des théâtres il faut avoir patience, ne se laissa pas décourager par ces premiers insuccès ; il redonna les mêmes pièces et parvint à les faire écouter d'abord avec attention, puis avec plaisir. Il releva ainsi le courage du jeune poète que les attaques d'une cabale avaient déjà presque amené à se retirer de la carrière. En l'an 575-179 Caecilius était un poète comique hautement apprécié, le premier dans son art, car Plaute était mort, et si les partisans fanatiques de ce dernier trouvaient que la plaisanterie et le rire étaient descendus au tombeau avec lui et que la scène avait perdu son père, les esprits non prévenus se tournèrent avec plaisir vers la nouvelle étoile ; car le successeur de Plaute donnait à l'art une nouvelle direction. Ami et peut-être aussi élève du disciple des Grecs, Ennius, il avait plus de respect que Plaute pour la forme artistique de ses modèles grecs et il cherchait, au moins dans une certaine mesure, à s'en tenir plus rapproché. Les 39 ou 40 titres de ses pièces dont aucun n'existe dans les œuvres des poètes antérieurs montrent, abstraction faite des noms propres, un emploi de la forme grecque deux fois plus fréquent que celui de la forme latine. Si l'on considère que plusieurs pièces sont mentionnées tantôt sous un nom grec tantôt sous un nom latin, il semble que les titres latins appartiennent à une période antérieure, au temps où Plaute vivait encore et où sa direction faisait loi, tandis que les titres grecs seraient d'une époque postérieure où l'influence de Caecilius domina. Les titres doubles comme *Obolostates sive Faenerator, Hypobolimaeus sive Subditivos*

proviennent de représentations données à diverses dates. Le titre latin appartenait probablement à une première représentation, le titre grec à une représentation subséquente ; toutefois on peut aussi supposer que Caecilius lors de ses premiers insuccès sur la scène s'était d'abord présenté avec ses titres grecs, et qu'ensuite sur les conseils du directeur des spectacles, il se soumit à l'usage dominant des titres latins lors des nouvelles représentations des pièces tombées, mais pour revenir dans la suite aux grecs. Même parmi les titres latins il y en a qui indiquent des sujets encore assez neufs, par exemple l'Exilé (*Exul*), le Douanier du port (*Portitor*), le Boxeur (*Pugil*), *Triumphus*. Plusieurs des titres grecs semblent se rapporter directement à des coutumes de l'Attique, par exemple la Fête des forgerons (*Chalcia*, peut-être d'après les Χαλκεῖα de Ménandre), l'Héritière (*Epicleros*, titre fort aimé depuis Antiphane jusqu'à Diphile), la Fête des fiançailles (*Progamos*, peut-être d'après Ménandre). L'*Epistathmos* (officier chargé des logements) emprunté peut-être à Posidippe se passait probablement en Asie. L'*Exhautuhestos* (celui qui se repose sur lui-même), l'Hermaphrodite (*Androgynos*, d'après Ménandre ?) annoncent des peintures de caractères ; le Faux Nicasio (*Nothus Nicasio*, peut-être d'après le Νόθος de Philémon) devait mettre en scène des circonstances particulières de la vie de famille. Les noms comme Chrysion, Hymnis, désignent des courtisanes ; le dernier rappelle une pièce célèbre de Ménandre ; il faut y joindre une troisième pièce avec le nom générique de *Meretrix*. Deux fois on voit traité le motif « du fils substitué » (*Hypobolimaeus Chaerestratus* et *Hypobolimaeus Aeschinus*) et les sous-titres de l'une de ces pièces (*Subditivos, Rastraria*) permettent de conclure qu'elle a eu de nombreuses représentations ; la liste des comédies attiques offre depuis Alexis cinq drames de ce nom. L'*Hypobolimaeus Chaerestratus* a été remanié d'après l'original de Ménandre. Il opposait deux frères dont l'un, le favori du

père, a été élevé à la campagne sous l'œil paternel d'une manière fort simple, tandis que l'autre confié à un précepteur a reçu à la ville une éducation distinguée. Le dernier tourne mal, mais l'autre aussi a une intrigue amoureuse avec une joueuse de cithare ; nous ne savons pas lequel des deux est supposé. En général Ménandre semble avoir été le poète préféré de Caecilius, car seize titres de ses drames environ remontent à Ménandre et presque toujours à lui seul. Il est certain que les « Camarades » (*Synephebi*) et le « Collier » (*Plocium*) lui appartenaient. Dans la première de ces deux comédies, au lieu de l'amoureux traditionnel, qui trompe la sévérité de son père, on voyait un jeune homme mécontent de l'indulgence et de la prodigalité ennuyeuse du sien, et jugeant heureux les fils opprimés qui peuvent se payer le plaisir de tromper par un de ces coups bien connus un père vieux, avare et insensible ; cette joie lui est interdite. Le même ou son camarade (car leur amitié est le pivot de la fable) fait l'expérience d'une chose inouïe et il s'en lamente comme d'une monstruosité qui présage quelque malheur : une courtisane ne veut pas accepter d'argent de son amant. Le sujet de la deuxième pièce, *Plocium*, est celui qui peut le mieux se reconstituer. L'action se passe entre deux familles voisines. Dans l'une, un vieillard gémit sous la pantoufle d'une épouse détestable, qui, forte de sa grosse dot, veille d'un œil jaloux sur la fidélité de son mari ; par l'ordre de son impérieuse moitié, le malheureux a été même obligé de vendre une jolie servante sur laquelle ses yeux se reposaient avec plaisir. Le fils est fiancé à la fille du voisin, qui est pauvre et qui depuis peu a quitté la campagne pour la ville. Les préparatifs du mariage sont déjà faits, lorsqu'au grand effroi et à la grande douleur du brave homme de père, un accouchement prématuré se produit, dont le fiancé se refuse toutefois à reconnaître le fruit ; mais un collier qu'il a conservé en souvenir d'une aventure galante qu'il a eue un soir à l'occasion d'une fête champêtre avec une inconnue,

sert de signe de reconnaissance et prouve qu'il n'a pas à rougir de sa paternité inespérée. La comparaison de plusieurs passages de Ménandre et de Caecilius, qu'Aulu-Gelle nous a conservés, nous oblige à reconnaître avec lui que l'auteur latin a grossièrement rendu le ton noble, juste, délicatement mesuré de l'original, qu'en général il n'a traduit qu'en gros le texte grec, non sans se permettre des omissions et des additions burlesques. D'un monologue iambique de l'époux opprimé, Caecilius a fait un *canticum* en rythmes variés où il n'a conservé de l'original que la donnée ; ce morceau qui lui appartient bien en propre, est peint avec des couleurs rudes et épaisses, mais il ne lui manque ni le sentiment de la vie, ni le relief de l'expression. On croit entendre la voix de la matrone qui se rengorge et célèbre dans un cercle de commères la victoire qu'elle a remportée sur son débonnaire époux. Ainsi Caecilius n'a pas même cherché à suivre de près le tour et les expressions de la phrase grecque. Il est plus probable que c'est l'ensemble de la fable, avec son plan, qu'il a rendu avec fidélité, car il semble s'être abstenu tout à fait de *contaminer*. Ce mérite et surtout le bon choix des originaux de Ménandre lui ont valu cet éloge de Varron que dans la manière de traiter la fable, Caecilius est supérieur aux autres comiques ; et les critiques qui accordent le plus d'importance à ce mérite lui ont pour les mêmes raisons assigné la première place. Ce sont aussi des pièces remaniées par lui d'après Ménandre (*Hymnis*, *Hypobolimaeus*, *Plocium*, *Synephebi*) qui se maintinrent sur la scène jusqu'au temps de Cicéron. Avec quelle force d'expression Caecilius savait rendre les passions (πάθη), nous pouvons encore nous en faire une idée par la mercuriale dont un père irrité tance la légèreté de son fils. Ce sont les scènes de ce genre qui devaient plaire encore aux générations suivantes ; les contemporains d'Auguste louaient en effet l'énergie du style (*gravitas*) dans les comédies du poète, ainsi que le nombre considérable de sentences et de

considérations générales, dont l'œuvre de Ménandre était pleine et qui se retrouvent dans les fragments de Caecilius (un passage emprunté presque mot pour mot à Euripide doit probablement aussi lui être attribué) ; parmi ces aphorismes il y a le mot simple mais saisissant du vieillard qui plante des arbres pour la génération future. Il ne manquait au poète ni la force, ni le talent de donner à son style une empreinte particulière ; mais il n'avait pas, d'après le jugement des fins connaisseurs, un sens sûr de la langue dans les petits détails, ni cette correction grammaticale parfaite, que l'on trouve chez les vrais modèles. Aussi n'est-il pas considéré par Cicéron comme une autorité dans les questions de ce genre. Précisément à la fin de sa vie (il est mort en 586-168), il lui vint un successeur, à qui il était réservé de donner à la langue de la scène une finesse inconnue jusqu'à ce jour. A en croire certains conteurs d'anecdotes, le vénéré maître aurait au terme de sa carrière rencontré Térence dont le talent commençait à poindre ; il se peut en réalité qu'il fût mort déjà lors des débuts de Térence. Elle est peut-être de pure invention cette histoire qui nous montre le pauvre et modeste débutant, après l'accueil dédaigneux que le public avait fait à sa première comédie, admis à lire sa pièce à Caecilius et gagnant dès les premiers vers l'attention et l'approbation toujours croissantes du vieux comique ; en tous cas ce récit exprime assez bien les affinités artistiques qui existaient entre les deux poètes dont la jeunesse aussi présente des analogies.

P. TERENTIUS AFER.

Peu après l'an 570 de la fondation de la ville, un jeune garçon vint de l'Afrique, où il avait été vendu ou donné, dans la maison du sénateur romain Térentius Lucanus. Par les soins de son maître, l'enfant qui était gentil et bien doué, reçut l'éducation qu'on réservait aux fils de bonne famille et

de condition libre. Le jeune P. Térentius Afer, grâce à son amabilité, à sa distinction et à sa culture, vit les premiers cercles de la société s'ouvrir devant lui. La jeune génération des *Nobiles* qui, acquis à la littérature grecque, s'efforçaient de cultiver la pureté et la noblesse de la langue maternelle, la politesse particulière des mœurs et de l'élocution (*urbanitas*) de la capitale, s'était groupée autour de P. Scipion l'Africain. Scipion était à peu près de l'âge du jeune affranchi ; à ses côtés se tenait son ami, l'aimable C. Laelius, qui était un peu plus âgé. C'était cette amitié idéale, enthousiaste, entre adolescents, particulière aux Grecs et dépeinte dans les dialogues de Platon, qui unissait ces deux compagnons dans une intime communion d'âmes. Encouragé par de tels protecteurs, le jeune Térence consacra son talent poétique à la comédie. Dans l'esprit de Térence, Ménandre devait être adapté à la scène romaine sous une forme plus pure que ne l'avaient fait ses prédécesseurs, obligés de sacrifier trop souvent aux exigences grossières de leur public la finesse et la grâce attiques. Au remaniement fait à gros traits et à grands coups de pinceau, où Caecilius se complaisait encore, il voulait substituer une imitation plus fine, tout en se tenant éloigné d'une traduction mot à mot. Comme pour compenser cet adoucissement du ton alors préféré, Térence en revint à la contamination, et par une habile distribution de rôles et de passages bien assortis, il enrichit le personnel des pièces et façonna l'action d'une manière plus intéressante.

Il commença avec l'Andrienne, qui fut représentée aux fêtes Mégalésiques de l'année 588-166. Simon a destiné pour femme à son fils, garçon bien fait, la fille d'un de ses amis, le riche Chrémès, qui la lui a offerte de lui-même, mais le fils n'a pas encore vu sa fiancée. Or il entretient secrètement des relations avec Glycérium, jeune fille d'Andros. Lorsque Chrémès a appris la chose, il a dénoncé le contrat. Le vieux Simon de son côté, pour avoir quelque prise sur son

fils et pour remettre les choses autant que possible en bonne voie, annonce au jeune homme que le mariage est fixé pour le jour même et aura lieu le jour même ; il espère par ce moyen, que son fils consente ou résiste, rompre une liaison qu'il désapprouve et le ramener à la fiancée qu'il lui a destinée. Cependant le rusé Davus, le confident de Pamphilus, découvre par des preuves certaines que cette nouvelle du mariage n'est pas sérieuse. Il conseille à son jeune maître de céder sans résistance à son père et de le désarmer ainsi ; car tout n'est que feinte et jamais Chrémès, les choses étant telles qu'il les connaît, ne reviendra sur son refus. Malheureusement Simon réussit à s'assurer de nouveau le consentement de Chrémès en lui certifiant qu'il y a brouille entre Pamphilus et Glycérium. C'est là une fable due à Davus, qui l'a improvisée sans plus de réflexion dans un moment de pressant embarras. Mais il se trouve qu'ainsi le rusé conseiller, avec les meilleures intentions du monde, a gâté le jeu et créé une difficulté dont la solution exigera toute son habileté, tandis que l'intérêt croissant du conflit nous montrera sous le jour le plus beau la fidélité du jeune homme à son amie. Pour ouvrir les yeux de Chrémès, l'audacieux esclave choisit le moyen le plus énergique. Il enlève du berceau le nouveau-né de Glycérium et le fait placer par la servante de celle-ci sur le seuil de Chrémès ; il sait en outre s'arranger de façon que Chrémès, en témoin caché, assiste à un interrogatoire que Davus a réglé et calculé pour ses oreilles ; Chrémès acquiert ainsi la certitude que le père de l'enfant n'est autre que Pamphilus ; il apprend en même temps que Glycérium est citoyenne d'Athènes, ce qui impose à Pamphilus des obligations indéniables. En vain Simon affirme-t-il que ce sont là des feintes, que Davus lui a depuis longtemps rapportées comme telles. Enfin Davus se présente, annonçant l'arrivée d'un étranger, qui confirme l'état civil de Glycérium ; l'intérêt est alors tendu au plus haut degré. Simon, qui se voit de tous côtés

abandonné et trahi, s'emporte avec colère contre l'esclave menteur, qu'il fait enchaîner, et contre le fils oublieux de tous ses devoirs, qui use à l'égard d'un père de tels artifices. Les représentations de Chrémès peuvent seules le décider à se laisser répéter ce que dit l'étranger Crito et à l'entendre lui-même. Il en résulte, à la satisfaction de tous, que la charmante Glycérium est une autre fille de Chrémès ; toute petite, un oncle l'avait emmenée avec lui en voyage, mais il était mort après avoir fait naufrage à Andros, en la laissant sous la garde d'une certaine Chrysis ; par la suite, se donnant comme la sœur de Chrysis, elle s'était rendue à Athènes afin d'y rechercher ses parents. Mais si Pamphilus et Glycérium doivent devenir en tout bien tout honneur un couple heureux, pourquoi leur sœur innocente, la fiancée désignée, resterait-elle fille au logis ? Cette lacune de l'original, Térence l'a comblée en empruntant à la *Perinthia* de Ménandre le rôle d'un deuxième amoureux, Charinus, qui soupire pour la charmante Philuména, mais qui jusqu'à ce jour a imploré vainement le consentement de son père. Les espérances de cet amoureux baissent et montent, selon que montent et baissent, d'après les dispositions du père, les chances de réaliser le mariage projeté ; d'où une opposition intéressante entre la situation des deux jeunes amis. Pamphilus voudrait bien céder au languissant Charinus le parti qu'on cherche à lui imposer, mais il le précipite du haut de son bonheur par la docilité avec laquelle il a l'air de se soumettre à la volonté paternelle ; enfin, grâce à l'union du premier couple, Charinus peut prétendre à la main de celle qu'il aime et tout se termine heureusement. Le bonheur de Charinus, que Térence se contente de nous faire prévoir et espérer, forme encore l'objet d'un dénouement particulier dans un remaniement postérieur, mais ancien. L'excellente exposition de la première scène est également composée d'après la *Perinthia* plutôt que d'après l'*Andria* ; car le monologue par lequel commençait l'*Andria*, de

Ménandre, est remplacé dans la pièce de Térence par des confidences de Simon à son vieil et fidèle esclave Sosie, comme la *Perinthia* débute par des confidences du vieillard à sa femme. Dans cette exposition, habilement interrompue par de sages réflexions de l'honnête serviteur, le passé et le caractère du fils, l'origine de sa liaison avec l'Andrienne, ainsi que la découverte de cet amour par le père, et enfin la façon de penser et d'agir du père sont représentés avec beaucoup de vie ; en même temps l'exposition en est amenée par des motifs plus plausibles que si le vieillard s'adressait aux spectateurs en s'entretenant avec lui-même ou avec sa femme, qui depuis longtemps doit être au courant de tous ces faits. Dans l'économie dramatique, il y a un défaut qui tient à une convention dont nous avons déjà parlé : Sosie, bien que Simon fasse appel à son aide et lui confie notamment, avec le soin d'intimider Davus, la surveillance de son fils, ne reparaît plus dans la suite de la pièce ; il s'évanouit tout simplement comme un πρόσωπον προτατικόν. Charinus aussi a un serviteur à ses côtés, comme l'exigeaient sa condition et la symétrie de la comédie. Le contraste qui existe entre les deux jeunes maîtres et l'importance relative de leurs rôles se reflète dans les caractères de leurs serviteurs : le premier amoureux, le héros de l'action, est flanqué de l'inventif Davus, qui ne désespère jamais ; l'amoureux qui se contente d'attendre passivement et de soupirer, a auprès de lui le pusillanime Byrria. qui lui recommande la résignation. L'opposition entre Simon, qui calcule avec finesse, mais qui se trouve pris dans ses propres habiletés, et Davus qui trouve ses inspirations au moment même, mais qui ne réussit pas mieux que le précédent, est rendue avec beaucoup d'esprit. Ces deux renards tournent l'un autour de l'autre, ils s'épient, puis se rapprochent avec prudence pour s'attaquer ; le valet roué joue l'innocent à la barbe de son maître ; celui-ci, avec une colère d'abord contenue, fait le bonhomme, puis son langage devient catégorique et des

menaces très claires découvrent le maître ; Davus déguise ensuite les railleries que lui inspire la noce simulée sous l'humilité avec laquelle il se plaint de la parcimonie des préparatifs ; il prend un ton résigné et soumis qui étonne le vieillard ; il feint de croire avec lui que les douleurs de Glycérium, en mal d'enfant, ne sont que pure feinte, pour se tirer momentanément d'un mauvais pas ; tout cela est d'autant plus intéressant à suivre que les questions et les répliques deviennent de plus en plus serrées. Ni l'une ni l'autre des deux jeunes filles ne paraît sur la scène ; la situation de la jeune mère le lui interdit naturellement, cependant on apprend à connaître sa grâce et son charmant caractère par l'exposition, par les assurances toutes dévouées de son amant, ainsi que par l'attachement de sa servante Mysis. Philuména n'est pas non plus un monstre, ainsi que le fiancé à qui on l'impose paraît le redouter ; l'amour passionné de son Charinus en est la preuve.

Le ton est toujours mesuré et ne dépasse pas le diapason de la bonne société ; généralement sérieux, il est parfois relevé par une pointe d'ironie attique, parfois pathétique jusqu'aux mouvements douloureux de la passion, nulle part burlesque ; l'élément sentimental domine, non sans qu'il y ait beaucoup d'esprit dans la pièce ; mais cet esprit réside dans l'action et ne trouve que fort rarement son expression dans les mots, tandis que les sentences d'un caractère général ne manquent pas. Cette pièce intéressante plut si bien qu'après peu d'années elle eut plusieurs représentations nouvelles ; cependant elle provoqua aussi l'opposition de confrères rigoristes (disciples sans doute de Caecilius) qui condamnaient la contamination comme une pratique répréhensible en soi et y voyaient une atteinte portée aux originaux grecs. Le prologue qui nous est parvenu est dirigé contre ces critiques ; il se réclame de l'exemple de Naevius, de Plaute, d'Ennius.

Un an après la première représentation de l'*Andria*,

parut avec moins de succès l'*Hecura* (589) d'après une Ἑκυρά (belle-mère) d'Apollodore de Karystos, qui avait peut-être fortement utilisé les Ἐπιτρέποντες de Ménandre. Il se peut que le poète romain ait eu sous les yeux les deux originaux, et qu'il se soit souvent reporté au plus ancien de son propre mouvement. La pièce emprunte son nom d'une belle-mère, suspectée à tort, et qui doit subir malgré sa bonté la méfiance dont on poursuit d'ordinaire ce membre de la famille. Un jeune homme, Pamphilus, nature douce et délicate, loyal et plein d'amour pour ses parents, a cédé aux désirs de son père en rompant une liaison avec une courtisane meilleure que ses semblables et en épousant la fille d'un voisin, Philuména. Lorsqu'après une bouderie de cinq mois il a commencé à trouver le bonheur dans son ménage et à prendre sa femme en affection, il part en voyage sur l'ordre de son père afin de recueillir une succession. Pendant l'absence de son mari, la jeune femme, sans en donner de motifs, a quitté la maison de sa belle-mère Sostrata et elle est retournée dans sa famille; toutes les tentatives pour la décider à revenir ont échoué, elle n'a pas même voulu recevoir Sostrata, prétextant qu'elle est malade et épuisée. Pendant que les pères négocient et discutent sur cette conduite énigmatique, pendant qu'on attribue gratuitement à la méchanceté de l'excellente belle-mère le départ de sa bru, le fils revient pour découvrir la vraie cause du fait : Philuména est enceinte des œuvres d'un étranger qui l'a surprise avant son mariage, et elle accouche d'un garçon. La mère de Philuména conjure son gendre d'épargner sa malheureuse fille, de ne pas trahir le secret. La pitié, la douleur et la colère luttent dans le cœur du jeune homme : il est décidé à ne pas reprendre sa femme, à ne pas reconnaître l'enfant; mais comme, par égard pour la mère désolée, il dissimule la cause de sa résolution, cette discrétion ne lui réussit pas devant son père, qui se trouve porté à croire qu'il est encore sous le charme de Bacchis. On fait

venir celle-ci, elle soutient le contraire; tout à coup Myrrina, la mère de Philuména, reconnaît au doigt de la courtisane l'anneau que le larron d'honneur a enlevé à la jeune fille la nuit du crime. Or Bacchis l'a reçu elle-même de Pamphilus; il se trouve donc qu'il est le père du nouveau-né et qu'il n'a fait qu'exercer les droits du mari quelque temps avant le mariage. Cependant cette révélation reste le secret des époux; Myrrina et Bacchis seules y sont initiées. Pamphilus trouve qu'il n'est pas nécessaire que tous apprennent tout, comme cela arrive d'ordinaire dans la comédie.

Il n'est pas étonnant que ce drame de famille, avec son sujet pénible, n'ait pas beaucoup attiré le public romain : ni la première, ni la deuxième fois (aux jeux funèbres de L. Aemilius Paulus 594-160) il ne put être joué jusqu'à la fin. Il arriva à Térence ce qui était arrivé à Caecilius lors de ses débuts. Au cours de la représentation, le public quitta la place, avec force cris, pour aller voir des boxeurs, des danseurs de corde, des gladiateurs. Grâce à la ténacité du directeur de spectacles L. Ambivius Turpio, la pièce parut pour la troisième fois sur la scène aux jeux romains de la même année, mais nous ne savons avec quel succès. De fait, la fable est trop dénuée d'intérêt dramatique; les situations ainsi que les complications y sont trop monotones. Sauf dans la dernière scène, à peine un pâle rayon de gaîté éclaire çà et là le spectacle; les reproches, les plaintes, les larmes, l'agitation, les remontrances et les ripostes, des scènes de ménage d'un goût peu réjouissant entre les deux couples de parents, y occupent presque toute la place. Le personnage qui a donné son nom à la pièce a un rôle de tous points passif. Cette innocente matrone n'a d'abord qu'à recevoir les grossières invectives de son rustre d'époux; dans la suite, elle gagne notre sympathie en prenant avec abnégation le parti de quitter la place — et c'est tout. A moins que l'on ne soit un connaisseur et qu'on ne devine dès le début le dénouement de la pièce, on prend part au malheur du jeune

époux; car s'il en est l'auteur à son insu, en tout le reste sa conduite est d'un brave homme; en tout cas il faut reconnaître que le poète l'a traité selon la justice, puisque après lui avoir fait expier pendant un certain temps sa faute, il lui accorde à la fin une remise inespérée de sa peine. Les figures secondaires sont assez pâles et offrent peu d'intérêt : c'est le second père, homme d'un caractère doux dans son ménage; c'est la femme de ce dernier, l'unique confidente de leur fille, qui naturellement ne paraît pas; c'est le curieux et bavard Parménon qui, à son grand dépit, est toujours congédié lorsqu'il y a quelque chose à voir ou à entendre, puis les deux πρόσωπα προτατικά du premier acte, Philotis, une bonne fille, et sa vieille mère, auxquelles Parménon s'adresse dans l'exposition et enfin la généreuse Bacchis, la *dea ex machina* de la pièce.

La fable de l'*Hautontimorumenos* (représenté en 591-163 aux jeux Mégalésiques) paraît en comparaison d'autant plus ingénieuse et mieux conçue. Cette fois Térence, cédant peut-être aux critiques de ses adversaires, s'en est tenu à l'original de Ménandre, qui ne comportait guère, il est vrai, un élargissement de l'action. Dans la première scène, pendant que Ménédémus, « celui qui se punit lui-même », se livre au rude travail des champs, son voisin Chrémès l'aborde et l'interroge affectueusement sur la dure pénitence qu'il s'impose; Ménédémus lui en expose la cause et le motif. Voyant son fils Clinia amoureux d'Antiphila, la fille d'une pauvre femme de Corinthe, il l'a, par des reproches trop sévères, poussé à prendre du service en Asie; puis, lorsqu'il s'est trouvé seul, il a été saisi d'amers regrets et il a décidé de mener volontairement une vie d'expiation jusqu'au retour de son enfant. Il a vendu la maison confortable qu'il avait à la ville; il a renvoyé ses domestiques, il s'est retiré à la campagne, et là, du matin au soir, il se soumet aux travaux rustiques les plus grossiers en cultivant un champ acheté à cet effet; il reste sourd aux consolations et

aux conseils qu'on lui donne de se ménager. Mais voilà que le jeune Clitipho apporte à son père Chrémès une surprenante nouvelle : son ami d'enfance Clinia est de retour; il est descendu provisoirement chez Clitipho, parce qu'il redoute la colère de son père et qu'il veut éprouver si son amie lui a gardé un cœur fidèle. Sur ce point, il ne tarde pas à recevoir de Syrus les nouvelles les plus rassurantes, et peu après il est à même de s'en assurer en personne. De son côté, Clitipho aime à l'insu de son père la voluptueuse Bacchis. Or, pour faciliter les relations de Clitipho avec Bacchis et pour lui procurer quelque argent, son rusé serviteur imagine de faire passer aux yeux de Chrémès, Bacchis pour l'amie de Clinia et de la loger avec tous ses gens, en y ajoutant bien entendu Antiphila, dans l'hospitalière maison de Chrémès. Mais le soir dans un banquet on a si bien mis sa cave à contribution, que le bon vieux tremble pour la bourse de son ami, lorsqu'il aura en qualité de bru une personne à ce point gâtée et dépensière. Aussi, comme Ménédémus, dès qu'il apprend le retour de son fils, veut le serrer dans ses bras et lui accorder tout ce qu'il désire, il lui conseille de se laisser soutirer de l'argent plutôt que de le donner, afin que la générosité du père ne pousse pas la légèreté du fils à d'autres excès. A l'instigation de Ménédémus, il engage Syrus à employer tous ses artifices contre le prétendu vieil avare, mais il ne s'aperçoit pas qu'il donne des verges pour être battu. Une première attaque de Syrus est contrecarrée par la femme de Chrémès, Sostrata, qui découvre qu'Antiphila est leur fille, confiée lors de sa naissance, à une vieille Corinthienne. Et comme il n'est pas possible de soutenir plus longtemps que Bacchis est l'amie de Clinia, Syrus décide Clinia à se retirer avec Antiphila dans la maison de son père, à lui dire la vérité sur la liaison de Bacchis avec Clitipho, mais à laisser en attendant Chrémès dans son erreur. En même temps il fait accroire à Chrémès que Clinia, pour plaire à Clitipho, feint d'aimer

Antiphila devant son père et que toujours dans la même intention il demandera sa main à Chrémès afin d'extorquer de l'argent à Ménédémus, sous prétexte d'acheter les parures de la noce. Malheureusement Chrémès déclare qu'il n'accordera pas même en plaisantant sa fille à un jeune homme aussi léger que Clinia; toutefois il est prêt à rembourser mille drachmes qu'Antiphila doit à Bacchis, au dire de Syrus, et cela par l'intermédiaire de Clitipho qui obtient ainsi malgré tout la somme souhaitée. En outre, lorsque Ménédémus vient lui demander pour son fils la main d'Antiphila, il l'autorise à annoncer son consentement, croyant encore favoriser la ruse dont Syrus lui a fait part. Mais le voilà désillusionné et tout honteux, lorsque Ménédémus lui fournit la preuve irréfutable que la prodigue Bacchis est en effet la maîtresse de son Clitipho, et que ce n'est pas son voisin, mais lui-même qui a été berné! Il n'a que la consolation de pouvoir donner sans remords de conscience à l'honnête Clinia la fille qu'il a retrouvée; pour punir le méchant Clitipho, il lui fait accroire qu'il a donné toute sa fortune en dot à Antiphila et qu'il l'a ainsi déshérité. Cependant il est déterminé au pardon par la crainte de perdre son fils, qui conclut de cette déshérence qu'il n'est pas l'enfant de ses prétendus parents, et par les tendres prières de la mère. Mais il faut que Clitipho renonce à Bacchis et se décide à un mariage sérieux. Il se trouve justement que le jeune homme a déjà en vue une fille de bonne famille, que ses parents agréent; et il ne lui est pas difficile d'obtenir aussi la grâce de l'intrigant Syrus.

Dans cette fable, on trouve une ironie qui est bien celle de Ménandre : le rusé Syrus se propose la tâche de tromper les deux partis en ne disant que la vérité (711). Le vieux Chrémès qui, au début, avec l'assurance complaisante d'un homme certain que tout dans sa maison est organisé d'après les principes éprouvés d'une mûre expérience, jouait le rôle de consolateur et bientôt après celui de conseiller à

l'égard du père accablé de regrets et tout à son expiation, ce sage Chremès travaille ensuite inconsciemment au piége qu'on lui dresse et supporte à la fin les frais des artifices qu'il a suscités et encouragés en souriant. Mais comme le dommage qu'il subit est de peu d'importance, comme en outre sans rien faire pour le mériter, il retrouve une fille et trouve un gendre honnête, comme il peut même être tranquille sur l'avenir de son fils, la petite humiliation qu'éprouve ce vieillard d'ailleurs aimable et sensé, reste dans les limites d'un jeu amusant ; et le spectateur qui sait comment les fils se croisent dans l'intrigue, suit avec un plaisir tranquille le développement de la pièce. Il arrive aussi, et c'est justice, que le bonhomme, qui a été jadis un joyeux compagnon et qui aime à se vanter, le verre en main, de ses farces de jeunesse, mais qui croit tenir son fils sévèrement en lisière (213 sqq.), est obligé de constater que le jeune homme a fait comme son père. Ménédémus admire la haute sagesse de son conseiller et la manière merveilleuse dont la nature a fait les hommes, en nous permettant de mieux juger les affaires d'autrui que les nôtres (503 sqq.); ce disant, il caractérise à son insu non pas son cas, mais bien celui de Chrémès. En effet, Chrémès qui ne se doute de rien et qui croit tout mener, excite aussitôt après Syrus à faire jouer ses artifices, qui sont en réalité dirigés contre lui ; il l'encourage encore (IV, 1) lorsqu'il le voit à l'œuvre, plaint le pauvre Ménédémus de la ruine de sa fortune, menacée par les dépenses de Bacchis, tandis que c'est lui-même qui paiera. Ménédémus, pense-t-il, est un père trop faible, qui s'abuse en croyant que son fils est rentré dans la bonne voie (844). La crédulité du pauvre homme, qui se laisse conter de telles histoires (853) lui fait hausser les épaules ; il sourit avec la confiance d'un initié au succès grandissant de la bonne farce que Syrus paraît jouer à Ménédémus (V, 1), jusqu'à ce que, mais trop tard, ses yeux se dessillent ; c'est lui qui est la dupe, c'est à Ménédémus de

rire, de l'exhorter à se modérer dans la colère, de l'instruire sur la façon dont un père doit se comporter à l'égard de son fils (919 sqq.). Le léger Clitipho a aussi sa part de châtiment dans la peur et la douleur que lui cause son exclusion simulée de l'héritage. Syrus est atteint du même coup, ses bons services paraissent tourner contre les intérêts de son jeune maître et il est condamné à souffrir comme lui de la faim ; mais en profond connaisseur des hommes, il trouve le bon moyen de tirer la situation au clair (V, 2). Son expédient nous donne en même temps une occasion de jeter un regard sur la vie de famille de Chrémès ; nous apprenons à connaître son épouse Sostrata : c'est une femme intelligente qui a le cœur bien placé ; elle sait intervenir au bon moment pour le fils et parler franc sans faiblesse à l'époux irrité. La colère de Chrémès se donne enfin libre cours dans une violente mercuriale, qui achève d'écraser le jeune homme ; néanmoins Clitipho veut suivre ses goûts et garder son indépendance ; il refuse encore à la fin avec énergie une proposition de mariage que lui fait sa mère dans une bonne intention. Le contraste entre Bacchis et Antiphila, tel que l'établit d'une part la peinture aimable de cette dernière dans son amour de la vie domestique (274 sqq.), et de l'autre la profession de foi de Bacchis (II, 4), montre que le poète a travaillé à mettre en lumière les avantages d'un heureux mariage sur les joies passagères de l'amour libre. L'union de Clinia et d'Antiphila promet en effet de donner un ménage modèle. Cet excellent jeune homme a en tout le caractère de son père : il a le cœur tendre, il est d'un sang un peu lourd et accessible aux sombres pressentiments ; les regrets et le désespoir l'accablent facilement (256 sqq.) ; la joie le transporte au ciel (308-679 sqq.) ; ailleurs il est mortellement désolé.

La pièce dans son ensemble a une allure calme : c'est une *fabula stataria*. Le rôle de l'*Hautontimorumenos*, joué par le vieil Ambivius Turpio, exigeait peu d'efforts. En effet, jus-

qu'au dernier acte Ménédémus parle en sénaires, il ne s'élève aux septénaires trochaïques que lorsqu'il s'aperçoit de sa supériorité sur Chrémès et lorsqu'il va lui découvrir l'étonnante nouvelle. Sa part se borne à quelques paroles dans les négociations animées qui suivent et qui conservent le même rythme.

L'*Eunuchus* marque l'apogée de l'art que Térence emprunta de Ménandre; il fut représenté d'abord en l'an 593-161 pendant les jeux mégalésiques et avec un succès si éclatant qu'il fallut en donner une seconde représentation le même jour; le poète reçut en échange un paiement extraordinaire, inouï jusqu'à ce jour, de 8.000 sesterces, qui lui furent comptés sans doute par les promoteurs de la fête. Cette satisfaction accordée au poète avait d'autant plus de prix que son odieux rival, lors de la représentation d'essai devant les édiles, avait formé opposition, en accusant formellement Térence de vol, sous prétexte que les rôles de l'officier et du parasite étaient empruntés au Colax de Naevius remanié peut-être par Plaute. Pour se justifier, comme il avait dû le faire déjà devant les autorités, Térence prit dans le prologue occasion de s'expliquer en public : le travail de mes prédécesseurs m'était, disait-il, inconnu; d'ailleurs je n'ai fait qu'utiliser un bien tombé dans le domaine public et j'ai puisé à une source commune, le Colax de Ménandre, en lui prenant ces deux rôles pour les placer dans l'Eunuque, dont l'original a été également composé par Ménandre. — Térence était ainsi revenu dans l'*Eunuchus* à la contamination.

Une courtisane distinguée, Thaïs, a le noble dessein de faire retrouver sa famille et recouvrer ses droits de citoyenne à une jeune Athénienne, Pamphila, qui enlevée dans son enfance par des pirates, a été confiée ensuite par un marchand à la mère de Thaïs, à Rhodes, et élevée avec Thaïs comme sa sœur. Thaïs s'est rendue, il y a peu de temps, à Athènes avec son amant, et après la mort de celui-ci, elle a fait la connaissance d'un officier nommé

Thraso; mais Thraso part pour la Carie et elle noue pendant ce laps de temps une liaison des plus tendres avec un jeune Athénien, Phaedria. Dans l'intervalle, la mère adoptive de Pamphila est morte à Rhodes, et Pamphila est mise en vente comme joueuse de lyre par le frère de la défunte, homme avide d'argent; Thraso se trouvant par hasard à Rhodes, a acheté Pamphila sans d'ailleurs rien connaître d'elle, pour en faire cadeau à Thaïs à son retour. Mais voyant un rival auprès de sa belle, il fait des difficultés : il ne veut pas livrer son présent avant d'être sûr que Thaïs lui accorde la préférence. Thaïs ne réussit pas sans peine à éloigner pour quelques jours son fougueux adorateur; elle a reconnu dans la jeune fille sa sœur adoptive, et elle est sur la trace de sa famille. Mais le frère de Phaedria, Chaerea, jeune et brillant adolescent, a aperçu la charmante Pamphila à son débarquement au Pirée; saisi d'un ardent désir, il l'a suivie et il apprend qu'elle vient d'entrer dans la maison de sa voisine Thaïs, devant laquelle il se trouve justement. Le hasard veut que Parménon, le serviteur de Phaedria, soit à ce moment en train de conduire chez Thaïs un vieil et affreux eunuque, que son maître lui envoie en présent. Chaerea envie de toute son âme le bonheur de cet être, qui va dormir sous le même toit que la ravissante Pamphila, partager peut-être la même chambre! Parménon lui propose en plaisantant d'entrer au service de Thaïs à la place de l'eunuque, et il voit avec effroi l'ardent amoureux saisir cette téméraire proposition. Vite on a changé d'habits; et tandis qu'à l'intérieur Thaïs est à souper avec son officier, que les bonnes prennent leur bain dans la maison, l'eunuque simulé profite hardiment de l'occasion; il surprend la jeune fille pendant son sommeil, puis il quitte la maison ivre de joie. Grand émoi parmi les femmes; on verse beaucoup de larmes à propos de ce crime audacieux, dont le véritable auteur est reconnu après une courte erreur. Par bonheur, les recherches de Thaïs ont abouti à un résultat favorable; le frère de Pamphila s'est retrouvé;

d'après certains signes de reconnaissance, la nourrice a confirmé l'origine de la jeune fille et prouvé ses droits de citoyenne attique; Chaerea très heureux de cette solution, est prêt à l'épouser, et Pamphila ainsi que son frère y consentent. L'officier, en qualité d'étranger, est obligé de renoncer à ses droits sur Pamphila. Thaïs se place sous la protection du père des deux jeunes gens; avec la permission de l'indulgent vieillard, elle fait désormais partie de la famille, et sa possession est définitivement assurée à Phaedria. Thraso capitule après une courte et peu héroïque résistance; il se contente d'être admis avec son parasite dans la compagnie en qualité d'ami généreux et hospitalier.

Dans cette pièce, gaie et gracieuse, le poète a renoncé tout à fait aux complications et aux intrigues qui, nées du conflit de fils amoureux avec leurs pères rigides, sont d'habitude inventées et mises en œuvre par des esclaves rusés. Le vieux Lachès qui n'apparaît que lorsque tout est terminé, ne trouve rien à faire qu'à accepter les faits accomplis. La reconnaissance même de Pamphila n'est pas amenée par surprise; elle est dès le début en perspective et elle se réalise sans difficulté. L'action entière est entre les mains de la jeunesse, en toutes ses parties et péripéties. C'est Thaïs qui semble d'abord dominer la situation : elle est dans les deux premiers actes le centre autour duquel tout pivote, elle dirige les autres personnages en les tenant par un fil sûr, à ce qu'il semble. Mais la trame qu'elle ourdit est traversée par l'amour subitement allumé de Chaerea; l'audacieuse entreprise du jeune homme avec toutes ses conséquences accapare dès ce moment presque tout l'intérêt et fournit contre toute attente le motif le plus heureux pour le dénouement final. La vivacité et l'ardeur de cet adolescent de seize années sont fort bien rendues. Il occupe déjà un poste public au Pirée (270) et ses camarades savent apprécier en lui un intrépide et joyeux buveur : ils viennent justement d'organiser un pique-nique dont ils lui ont conféré la prési-

dence (III, 4). Il est connaisseur en fait de beauté féminine (566), mais il donnerait toute la galerie des jeunes Athéniennes qu'il voit chaque jour et qu'il connaît sur le bout du doigt, pour la seule inconnue dont il suit la trace (296 sqq.). La fraîcheur naturelle et sans fard de la jeune fille, qui a son âge, l'attire avec une force irrésistible (313 sqq.) ; il n'hésite pas un instant à tenter l'audacieux travestissement, et il sait réfuter par des raisons concluantes les scrupules de l'esclave (382 sqq.). Par une habile stratégie il prépare sa conquête à l'intérieur de la maison, en se donnant l'air d'un innocent, incapable de nuire, jusqu'à ce que le temps de prouver sa virilité soit venu ; la manière dont il fait entendre à son camarade Antipho surpris comment il s'est conduit au moment délicat (604), prouve combien il lui est supérieur. Son travestissement en eunuque forme un contraste comique avec sa rare énergie ; impossible à lui de se débarrasser de ce déguisement ; il court de rue en rue, s'enfuit à la vue de ses connaissances, erre plein d'inquiétude pour reparaître encore une fois au dernier acte (V, 2) et jouer le même rôle devant Thaïs, mais là il est démasqué et son méfait reconnu ; toutefois il ne se laisse pas à tel point abattre qu'il ne riposte aux insultes de la servante Pythias par quelques méchancetés, et qu'il ne sache parer les reproches de Thaïs ; il va même jusqu'à improviser en l'honneur de la courtisane une galante déclaration d'amour. La méfiance de Pythias, lorsque Thaïs permet sans hésiter à ce dangereux malfaiteur de franchir pour la seconde fois le seuil de la maison, afin de se soustraire à la vue du frère de sa femme par anticipation, forme une conclusion piquante. Parménon prévoit avec raison que ce polisson éclipsera un jour son frère aîné (299 sqq.). Phaedria est naturellement sérieux et grave (226), l'amour ne l'a pas exalté et n'a pas donné d'ailes à son activité, il le soumet au contraire à toute sorte de fluctuations. Comme un enfant tenu en lisière, selon les divers caprices et l'humeur de Thaïs, il

est ballotté en tous sens, entre le ravissement et le dégoût, la méfiance et le dévouement absolu, jusqu'à se laisser mener par une larme de sa maîtresse; il lui est de tout cœur dévoué, il ne saurait s'en passer un jour, encore moins une seule nuit (218 sqq.), aussi est-il jaloux et soupçonneux; il se décide pour un rien à rompre avec elle, et cependant il est incapable de le faire. Ces soubresauts de la passion sont représentés dans un tableau classique au premier acte, où une incomparable exposition nous montre en même temps le bon caractère de Thaïs et sa supériorité sur le sentimental jeune homme, qui a cependant pour elle un amour sincère. La charmante Pamphila ne paraît pas en scène; en revanche — mais la compensation est maigre — son frère est là pour donner une idée de l'honnête famille à laquelle elle appartient : c'est un jeune campagnard, innocent, un peu grossier et prude, antipathique aux courtisanes (III, 3), s'émoustillant toutefois à boire un verre de vin (732); maladroit en affaires et en querelles, ce philistin prudent aime mieux discuter avec ses adversaires derrière une porte verrouillée que de régler un différend à coups de poing (754 sqq.). Pour rehausser le rôle de Chaerea, le prudent Parménon est peint aussi de couleurs assez ternes. Jusqu'à une certaine limite que sa vue ne peut pas dépasser, il sait observer le monde avec pénétration; en comparaison de Phaedria, il déborde de sagesse et d'expérience, mais il n'est pas à la hauteur de l'énergique et impétueux Chaerea. Lorsque, contre sa volonté, sa proposition facétieuse est adoptée et exécutée, il se félicite du joli moyen par lequel il a aidé son jeune maître à contenter sa passion; puis afin de tranquilliser sa conscience, il se dit que ce premier regard jeté sur la vie des courtisanes aura pour l'adolescent des effets moraux et salutaires (923 sqq.), mais son esprit borné apparaît lorsqu'il se laisse prendre au piége grossier de Pythias (V, 4) et lorsque, contre tout usage et tout savoir, il raconte au père les méfaits du fils

(V, 5); il devient finalement, comme il le mérite, la risée de la maligne servante (V, 6). L'*Eunuchus* offre deux caractères traditionnels, l'Alazon et le Kolax, représentés par l'officier et par son parasite. A en juger d'après la marche de l'action, ils ont dû exister déjà dans l'original grec; cependant le poète romain lui-même nous dit qu'il les a empruntés à une autre source. Il faut comprendre par là que Térence sentait le besoin de donner à ces figures reléguées par Ménandre au dernier plan une physionomie plus marquée, afin de plaire au public romain. C'est pourquoi il recourut à une pièce probablement plus ancienne du même poète, au *Kolax*, dont les contemporains de Naevius et de Plaute avaient déjà vu sur le théâtre un remaniement, et il y prit ces scènes amusantes qui. sans utilité pour la fable, étaient en revanche très propres à remettre en jeu ces personnages si chers aux Romains : c'est le monologue où Gnatho expose (II, 2) les principes de sa philosophie pratique et de son expérience ; ce sont les rodomontades de Thraso et les répliques de son parasite au commencement du 3e acte (III, 1. 2), c'est peut-être aussi le débat divertissant (IV, 7) où l'héroïsme du glorieux capitaine, un Falstaff antique, s'étale dans toute sa splendeur. Tandis que ses prédécesseurs ont dû développer plus largement encore ces motifs, Térence s'est attaché à reproduire exactement les peintures plus précises de son maître attique. La figure d'Antipho doit être encore une addition du poète romain. En tout cas, lorsque Chaerea, éperdu de bonheur, rencontre en sortant de la maison de Thaïs un camarade à qui il raconte dans un dialogue animé (553 sqq.) les détails de son aventure, l'effet est plus dramatique que s'il prenait les spectateurs seuls pour confidents de son secret. Dans le détail, il y a plus d'un passage assurément où l'auteur s'est écarté du texte grec: on peut l'inférer de la remarque d'un scoliaste, qui relève une phrase de l'*Andria* (959-961) empruntée à l'Eunuque de Ménandre : dans l'*Eunuchus* (551 sqq.), elle a été

remplacée par une autre à peu près semblable. Le passage qui précède la scène avec Antipho doit être de l'invention de Térence. Les noms des personnages de l'original sont changés : Davus est devenu Parménon, Chaerestratus Phaedria, Chrysis Thaïs, Simo Lachès. Pourquoi ? il serait difficile de donner à cette question une réponse sûre. Les exigences du vers peuvent en partie y avoir poussé le poète. Thaïs était un personnage dont le nom avait servi de titre à une autre et très célèbre comédie de Ménandre. Perse donne le commencement de l'original, avec les noms primitifs, dans une paraphrase (V, 161 sqq.) qui montre que Térence a abrégé ce début et a transporté dans une scène plus vive et plus dramatique l'auditeur au milieu de la conversation.

Le *Phormio* est de la même année, il est imité de l'*Epidikazomenos* d'Apollodore de Karystos. Il est plus intéressant que l'Hécyre, aussi eut-il plus de succès lorsqu'il fut donné pour la première fois pendant les jeux romains. Deux frères ont en même temps entrepris un voyage d'affaires qui doit durer plusieurs mois, Démiphon est parti pour Lemnos et son aîné Chrémès pour la Sicile. Ils ont confié la surveillance de leurs fils à un esclave de Démiphon ; Géta, c'est son nom, arrive bien vite à se convaincre qu'il n'est pas capable de tenir en bride ces jeunes gens avides de plaisir, qu'il fera donc mieux de donner la main à leurs désirs et de les seconder. Le fils de Chrémès, Phaedria, s'est presque aussitôt amouraché d'une joueuse de cithare, qui par malheur est au pouvoir d'un entremetteur rapace ; nul moyen de satisfaire les exigences du drôle, car les pères, hommes rigides, n'ont pas jugé bon de laisser le moindre argent à leurs fils. L'autre, Antipho, tarde un peu davantage à s'éprendre ; mais il conçoit une passion bien plus profonde pour une orpheline pauvre et honnête ; une vieille servante, du nom de Sophrona, sert de chaperon à cette jeune fille, elle interdit tout rapprochement : sa pupille est l'enfant de braves gens, citoyenne d'Athènes, et elle

ne peut être accordée qu'en légitime mariage. En cette occurrence le parasite Phormio, habile chicaneur, trouve un expédient : il se présente devant le tribunal comme ami du père de l'orpheline, prétend qu'Antipho est parent de la jeune fille, et demande formellement que selon la loi attique il soit tenu de la prendre pour femme. Et comme Antipho n'a bien entendu élevé aucune protestation, une décision du juge l'a obligé d'épouser. Les choses sont en cet état lorsque le père d'Antipho revient, au grand effroi du jeune homme. Avec un front d'airain, Phormio va au-devant de ses récriminations furieuses ; il fait même une combinaison des souhaits du vieillard, qui voudrait envoyer au diable cette belle-fille imposée par force, avec l'embarras de Phaedria, qui a besoin de trente mines d'or pour satisfaire son entremetteur : il propose d'épouser la jeune fille, si on lui paye la somme susdite afin d'éteindre ses dettes et de subvenir aux premiers frais d'installation ; naturellement, il se réserve en lui-même, une fois l'argent en poche, de renoncer au mariage. Il est servi à souhait par la découverte de Chrémès qui a reconnu en cette personne sa propre fille, fruit d'une liaison irrégulière qu'il avait contractée dans sa jeunesse avec une femme de Lemnos ; or il s'était précisément rendu à Lemnos pour chercher la jeune fille et la marier avec son neveu Antipho. Puis comme le vieillard veut annuler les conventions conclues avec Phormio, c'est à celui-ci à soulever des difficultés. Lorsqu'on veut encore lui reprendre l'argent avec lequel Phaedria a déjà acheté sa joueuse de lyre, il fait sauter la dernière mine : il en appelle à la femme de Chrémès et lui dévoile les péchés mignons de son mari. Ce dernier est bien heureux d'obtenir le pardon de la matrone offensée contre une amende que Nausistrata lui impose en faveur de Phaedria ; et à son grand dépit, il se voit encore contraint d'admettre le même jour Phormio à sa table.

L'action ne manque pas d'agrément, sans exciter toutefois

un bien vif intérêt; néanmoins il faut reconnaître que le personnage principal, Phormio, conduit son intrigue de main de maître et se montre à la hauteur de toutes les difficultés qui surgissent. Il appartient à la variété peu commune des parasites reconnaissants (388 sqq.) : pour complaire à Antipho, il se charge de la difficile mission qui l'exposera, quoi qu'il arrive, à subir la fureur du vieux. Il est vrai que pour de semblables dangers, il a la peau dure et rien à perdre (326 sqq.) ; mais avant tout, les expéditions de ce genre lui plaisent : il aime à y employer son talent. Avec l'habileté d'un maître d'armes, il repousse la première et furieuse attaque de Démiphon (II, 3) ; avec la rapidité de l'éclair, il saisit les changements de situation et sait en profiter (IV, 2) ; et avec quelle bravoure, quel sang-froid il livre aux deux vieux l'implacable combat de la fin (V, 9) ! A côté et au-dessous de lui, il y a son lieutenant Géta, dont le rôle est plus développé. Le parasite ne paraît que deux fois, dans les situations principales, pour la réception du père, et au dénouement ; Géta, au contraire, quitte rarement la scène, où il joue tour à tour le personnage de rapporteur, de héraut, d'intermédiaire et de conciliateur. Il fait l'exposition (I, 1) dans une conversation avec un autre esclave ; il apporte aux deux jeunes gens, comme *servus currens*, la nouvelle de l'arrivée de Démiphon ; il fait étudier à son jeune maître le maintien et la mine innocente dont il doit recevoir son père irrité (I, 4) ; il le soutient à sa première entrevue avec le vieillard (II, 1), il fait entendre aux oreilles du vieux un dialogue concerté avec Phormio, pour se donner l'air d'un fidèle serviteur, qui ne permet pas qu'on soupçonne son maître, et pour gagner sa confiance (II, 3) en vue de nouvelles intrigues, il renseigne Antipho sur l'état des choses (III, 1) ; il se charge de procurer de l'argent à Phaedria, quoiqu'en hésitant et sans le faire de son propre mouvement, car c'est Phormio qui lui en donne l'idée (III, 3, IV, 2) ; il mène en habile diplomate et avec succès,

au nom de Phormio, les négociations avec Chrémès (IV, 1), et rapporte enfin avec allégresse l'heureuse nouvelle : Phanium est reconnue, c'est la fille de Chrémès (V, 6). Antipho est, comme caractère, le plus faible des deux cousins : sous l'influence de la crainte que son père lui inspire, même avant que le retour de ce dernier soit certain, il regrette sa conduite irréfléchie (155). S'il n'avait pas suivi le téméraire conseil de Phormio et s'il avait dû renoncer à la jeune fille, il aurait bien eu quelques jours de chagrin, mais du moins tout serait fini maintenant (157 sqq.) ; il envie son frère qui a la liberté de conserver son amie ou de renoncer à elle (173 sqq.), et cependant il se lamente à l'idée que sa maîtresse pourrait lui être enlevée (201 sqq.) : tant sa passion est molle et vacillante ! A la vue de son père, il prend la fuite en remettant son sort et celui de la jeune fille aux mains de son ami et de l'esclave (215 sqq.). Cette conduite est du moins propre à faire croire que le timide jeune homme a été abasourdi par la plainte hardie du parasite, et n'a pas osé ouvrir la bouche devant le tribunal (281 sqq.). Il est vrai que dans la suite il se fait de justes reproches sur sa lâcheté (III, 1) ; il montre aussi de la compassion pour les embarras de Phaedria et s'efforce de l'aider, mais ce n'est qu'en paroles ; s'il faut agir, il met en avant les autres (III, 3) ; il ne veut rien risquer pour son cousin, et il est hors de lui lorsque Géta, exécutant le projet de Phormio, semble mettre en péril son bien (IV, 3, 4). Il a plus de bonheur que d'esprit et de caractère. Phaedria se montre plus homme d'action et entreprenant jusqu'à l'audace ; Géta l'admire, tant il sait bien jouer la candeur devant Démiphon à leur première rencontre (II, 1). Ce rôle est d'ailleurs comme celui des deux vieux, de l'entremetteur, et du trio des avocats niais (II, 4), tracé d'après des modèles connus. Il y a quelque chose de charmant dans la satisfaction que le poète accorde à Nausistrata, la mère de famille, secrètement offensée dans ses droits d'épouse ; son beau-frère lui rend justice pour la

façon éprouvée dont elle sait concilier les affaires de famille et lui adresse le plus beau de tous les compliments : elle a apporté une riche dot en se mariant et cependant elle souffre avec patience les dépenses du mari, bien que la destination ne lui en soit pas claire (V, 3). Jusque dans le pénible entretien des deux vieux, où Démiphon voudrait faire comprendre à demi-mot le changement survenu dans la situation, elle garde son attitude discrète (V, 4) ; elle accueille avec un juste mécontentement les dernières révélations de Phormio, mais sans manquer à sa dignité, sans se départir de la douceur qui convient à une femme. Sa seule vengeance consiste à défendre avec la logique du bon sens la cause du jeune homme contre le vieil avare. Elle s'entendra aussi avec la belle fille qu'on vient de lui découvrir et qui lui a plu au premier abord (815). — L'original grec a subi un changement utile dans la scène de l'exposition (I, 2) : chez Térence, un jeune homme, sous l'impression du moment, rapporte en entrant dans la boutique du barbier (91 sqq.) ce que chez Apollodore raconte le barbier qui a coupé les cheveux à la jeune fille en deuil. Ainsi la vie dramatique pénètre jusque dans cette échoppe, et l'exposition de Géta y gagne en animation. Le poète d'ailleurs, jusque dans les détails, motive avec soin tous les incidents et règle de même l'économie de l'action. Ainsi Chrémès, lorsqu'il était à Lemnos, avait changé son nom contre celui de Stilpo pour empêcher que son secret ne fût connu à Athènes (744 sqq.). Lorsqu'à leur première rencontre, Phormio répond à Chrémès que le parent présumé d'Antipho et le père de Phanium s'appelait Stilpo, Chrémès ne peut que reculer étonné (390) ; cependant il se remet aussitôt et affirme sans scrupules qu'il n'a pas connu Stilpo et n'a jamais eu un parent de ce nom (391 sqq.). Même la présence de Davus sur la scène comme πρόσωπον προτατικόν est justifiée par son intention de rendre à Géta une somme d'argent qu'il en a reçue et dont le prêteur a besoin pour faire son cadeau de noces à

Antipho ; en même temps, nous sommes initiés par ce détail au caractère intime des relations que Géta entretient avec la famille. Le poète a de plus trouvé là l'occasion de se livrer à des considérations, où paraît un libéralisme digne de remarque : peut-être faut-il en faire honneur à Térence lui-même qui, par sa propre expérience, savait fort bien ce que les esclaves pensaient de ces tributs volontaires.

La dernière pièce de Térence, qui est aussi son chef-d'œuvre, fut représentée en l'an 594-160 aux jeux funèbres de Paul Emile ; ce sont les Adelphes (les Frères), composés encore d'après Ménandre. L'intrigue en est très simple. Déméa a deux fils, dont l'un, Aeschinus, a été adopté et élevé avec beaucoup d'indulgence par son oncle Micio, un vieux célibataire, tandis que l'autre, Ctésiphon, est resté sous la discipline sévère de son propre père. Malgré cette surveillance, il s'est amouraché d'une joueuse de lyre, qui se trouve au pouvoir d'un entremetteur. Le frère aîné tire pour lui les marrons du feu, en arrachant violemment la jeune fille de la maison de son maître (car il n'y avait pas de temps à perdre), et en payant après coup le prix d'achat de ladite esclave avec l'argent de son père adoptif. Lui-même a noué depuis dix mois avec une jeune fille pauvre, mais de naissance libre, une liaison qui a pour conséquence la naissance d'un enfant. Le rapt qu'il a commis en pleine rue, le rend pour un instant suspect à la famille de sa maîtresse ; on croit qu'il veut l'abandonner, mais Micio dénoue la situation et prête la main au mariage. Déméa découvre comment s'est dérangé ce Ctésiphon dont il était fier comme d'un garçon parfait ; et il se voit obligé d'accepter le fait accompli.

Le spectateur tient dès le début les fils de l'action ; ils ne sont ni nombreux ni bien emmêlés, et la pièce n'offre guère de surprises ; l'attrait de l'ouvrage réside essentiellement dans l'analyse des caractères, dans la peinture de ces deux frères si opposés, et dans le problème moral et pédagogique auquel ils donnent une forme concrète. D'un côté, Micio,

citadin doux et poli, aime la paix et une vie commode; il fuit les soucis, traite son fils Aeschinus en ami, cherche à l'amener au bien par l'affection et la confiance, excuse avec une intelligente indulgence ses écarts de jeune homme et ses fautes, qu'il répare, parce qu'il connaît le bon naturel d'Aeschinus et qu'il est sûr de pouvoir toujours le ramener dans le droit chemin (829 sqq.); c'est un homme d'honneur, autant qu'on peut l'être, toujours heureux de rendre service à la famille et de réparer le tort fait aux gens d'une condition inférieure (IV, 3). Il fait contraste avec le rigoriste Déméa, un paysan criard, d'humeur bilieuse et sombre, qui suit encore en matière d'éducation les principes sévères du vieux temps; d'ailleurs irréprochable et fidèle à ses devoirs d'époux et de père, mais toujours serrant les cordons de la bourse, et triste et attristant. Le poète a exprimé avec beaucoup de finesse et de profondeur les raisons qu'on peut donner à l'appui de ces deux systèmes. Ses sympathies sont naturellement pour Micio, dont la sagesse, le calme, l'affabilité se font voir dans toutes ses paroles et dans certains traits qui lui gagnent notre affection; tous, à l'exception de son frère, lui rendent justice et lui témoignent, avec leur gratitude, une sympathie cordiale. Déméa, au contraire, est sans s'en douter la figure comique de la pièce; on le craint, on l'évite, on le raille. Il est toujours sur le chemin de la campagne à la ville, toujours, comme un limier, à la piste des vilaines actions que le fils mal élevé de Micio a dû commettre; il croit que rien n'échappe même de loin à sa vigilance (396 sqq.); il est fier des résultats de son système d'éducation, fier de son fils Ctésiphon, en qui il voit son image et dont le rusé Syrus lui vante la rude vertu avec des larmes d'attendrissement (III, 3, 535 sqq.); il ne se doute pas qu'on le conduit comme un aveugle par le bout du nez, et qu'il est seul à ignorer ce qui se passe autour de lui (546 sqq.). Il y a quelque chose de touchant et d'honorable dans le chagrin que lui inspirent la faiblesse et l'aveugle-

ment de son frère, les désordres du fils qu'il a placé en d'autres mains, et qu'il ne peut cependant pas abandonner, la ruine enfin qui menace la famille (757 sqq.). L'agitation inquiète avec laquelle le vieillard se démène, les railleries indécentes que l'esclave effronté lui adresse malgré le respect dû à ses cheveux blancs, excitent presque notre pitié ; et sa douleur, lorsqu'enfin il s'aperçoit que tous ses soins ont été inutiles, que l'autre fils aussi, jusqu'à ce jour sa joie et sa consolation, est atteint de la corruption générale, touche au tragique. Il semble brisé ; avec ses principes sévères de morale il n'a réussi à rien ! Mais la gaieté de la comédie et la justice distributive que ce genre observe, ne permettent pas qu'il reste ainsi abreuvé d'amertumes, humilié, ridicule et abandonné, tandis que les autres se font du bon temps et se réjouissent de leur triomphe. Au cinquième acte, un changement s'opère dans ses idées : il reconnaît qu'avec sa rigide vertu, il n'engendre que le mécontentement et ne s'attire que la haine, tandis que son frère gagne les cœurs par son indulgence facile. Il décide en conséquence de chanter sur le même ton ; il devient complaisant pour les esclaves, affectueux et prévenant pour Aeschinus ; il prodigue aux gens, à tort et à travers, et naturellement aux dépens de Micio, des témoignages d'intérêt exagérés ; il va jusqu'à exiger de Micio qu'il épouse, à l'âge de 65 ans, une vieille femme, Sostrata, la mère de la fiancée, parce que, dit-il, elle est seule et pauvre ; de son côté, Micio se montre assez bonasse pour y consentir après quelque résistance et pour accorder tout ce que son frère lui propose par malice. Déméa tient en effet d'abord à donner une leçon à cet aimable frère, en lui montrant qu'il est facile de s'attirer par des complaisances dont souffre la morale, l'amour et la reconnaissance des autres, qu'il est bon d'opposer la sévérité et la contrainte à la prodigalité et à l'indulgence ; en fin de compte il laisse à ses fils le choix de suivre à l'avenir en toute liberté leurs inclinations, ou d'accepter en

temps utile ses conseils et ses rappels au devoir ; alors il a la satisfaction de voir qu'Aeschinus reconnaît sans hésiter et avec confiance la supériorité de son jugement. Il serait toutefois à souhaiter que cette transformation du caractère de Déméa fût amenée au dénouement d'une manière moins brusque et plus acceptable. Même en accordant à la respectable Sostrata toutes les qualités, et en admettant qu'elle saura soigner avec dévouement son vieil époux, ce mariage subitement imposé a quelque chose de choquant. Le remanieur romain l'a fort bien compris : car, tandis que chez Ménandre, Micio se déclare décidé sans grande résistance, chez Térence, il se montre contre son habitude mécontent et grossier ; il ne cède qu'en rechignant aux prières réunies de Déméa et d'Aeschinus, qui lui font presque violence. D'ailleurs, on peut se demander si le poète grec ne s'est pas montré meilleur connaisseur du cœur humain et s'il n'a pas prévenu avec plus de bonheur, par la docilité du vieux célibataire, les objections des spectateurs.

Les deux jeunes gens sont représentés avec les traits les plus aimables : ils sont tous deux d'un bon naturel, ils ont le cœur chaud et fidèle, ils sont heureux de vivre. L'aîné est héroïque jusqu'à la violence, entreprenant, courageux et dévoué ; le jeune paraît plus mou, plus facile à émouvoir, plus hésitant, comme il faut s'y attendre, étant donnée son éducation. Leurs rapports avec leurs pères respectifs diffèrent du tout au tout, Ctésiphon souhaite à Déméa, si sa santé ne doit pas en souffrir autrement, que la fatigue le tienne cloué sur son lit durant trois jours, pour être sûr de ne pas le rencontrer (518 sqq.). Micio est dans une tout autre position à l'égard d'Aeschinus, ainsi que le montrent bien et son mécontentement à propos du mystère que son pupile lui a fait de sa liaison avec Pamphila, et la leçon qu'il lui donne à ce sujet (IV, 5). Dans cette leçon, le sérieux du père et de l'autre côté la piété filiale sont exprimés d'une manière touchante et qui épanouit le cœur.

D'ailleurs cette pièce possède un plus grand nombre de scènes fortes et d'un comique plus gros que les autres comédies de l'auteur, en exceptant tout au plus l'Eunuque. Syrus est plus drôle et plus insolent que les autres esclaves de Térence, surtout lorsqu'il raille Déméa en interrompant une conversation morale par des ordres qu'il donne à la cuisine, ou lorsqu'il parodie d'un air sérieux (III, 3) les sages maximes du vieillard, ou bien encore lorsqu'il se donne pour victime de la rude vertu de Ctésiphon et trompe ainsi le père transporté de joie (IV, 2). La rixe avec l'entremetteur Sannio est d'un réalisme qui rappelle Plaute (II, 1). Elle n'existait pas dans la comédie de Ménandre ; Térence l'a traduite mot à mot du début des Συναποθνήσκοντες de Diphile (dans ses *Commorientes* Plaute l'avait laissée de côté). Naturellement, dans la pièce de Ménandre, on devait trouver déjà la scène où la jeune fille est enlevée de la maison de l'entremetteur, puisque les parties essentielles de l'action s'y rapportent. Il est à supposer qu'au deuxième acte de l'original grec, Aeschinus paraissait en scène avec la jeune fille, poursuivi par Sannio ; après un court échange de paroles, il la conduisait dans la maison de Micio, tandis que l'entremetteur resté dehors se plaignait du tort qui lui était fait ; puis Syrus sortait de la maison et arrangeait l'affaire avec Sannio (II, 2), de sorte que Térence s'est contenté d'emprunter la première scène à Diphile et y a adapté tant bien que mal la suivante. La lutte à coups de poing entre Aeschinus et Sannio avait commencé dans la maison de ce dernier ; Térence l'a fait reprendre de plus belle devant la maison de Micio. C'est une heureuse idée qu'a Aeschinus de soutenir — au hasard peut-être, sans en être sûr, — que la jeune fille est de naissance libre, et d'intimider le coupable entremetteur en le menaçant d'un procès. Ce motif, que Diphile a pu développer plus longuement, n'a été employé qu'en passant par Térence. Aeschinus, comme chez Ménandre probablement, préfère s'arranger à l'amiable

en offrant au *leno* le prix d'achat de la jeune fille ; il cède, en agissant ainsi, aux représentations énergiques et pratiques de Syrus, qu'il a rencontré à l'intérieur de la maison et dont il a pris conseil. Le remanieur romain a eu encore la main heureuse dans certains passages de sa propre invention, si l'on en croit le jugement de Varron qui préférait le commencement de la pièce de Térence, le monologue de Micio, peut-être aussi la conversation qui suit avec Déméa, aux parties correspondantes de l'original grec.

La scène romaine pouvait avec raison espérer encore une riche moisson du talent délicat et fécond du jeune poète, lorsqu'en 595-159 il entreprit un voyage en Grèce pour apprendre à connaître par ses propres yeux la terre classique avec ses habitants, et pour aller chercher à la source même les trésors de la littérature comique d'Athènes. Mais au retour, en doublant le cap Maléa, une tempête le força de prendre terre. On raconte qu'il se rendit d'abord à Patrae pour attendre son vaisseau ; mais là il reçut la nouvelle que le navire avait péri avec tous ses bagages, dont la partie la plus importante était vraisemblablement une provision de pièces de Ménandre. Péniblement affecté, il partit pour Stymphale, en Arcadie ; c'est dans cette ville qu'une maladie mortelle vint l'atteindre, et il y succomba rapidement.

Le domaine propre de Térence, comme nous l'avons vu, c'est la *fabula stataria*. L'âge avancé de son acteur principal, le vaillant entrepreneur de spectacles, Ambivius Turpio, qui, après avoir déployé une activité dévorante dans des rôles outrés, soupirait après un genre plus calme (Hautont. Prol. 36 sqq.) devait déjà y pousser le poète, et c'est peut-être en suivant cette direction que Térence se concilia en retour la sympathie de son directeur (Héc. Prol. 11). Ce que ses adversaires nommaient avec mépris le style maigre (*tenuis oratio*), la façon d'écrire froide et sans vigueur de Térence (*scriptura levis* en opposition à la *gravitas* de Caecilius) était justement ce que César louait, avec certaines

restrictions, en parlant des « mouvements calmes » (*sedati motus*) de la comédie de Térence et de sa douceur (*lenia scripta*), à laquelle il aurait voulu voir mêlée la force (*vis*) en égale proportion. Ménandre avait les deux qualités ; Térence ne possédait donc qu'une moitié de l'art du poète grec, si bien qu'il ne peut prétendre, dit César en fin connaisseur, qu'à la gloire d'être un « demi-Ménandre ». Le comique empoignant de Plaute lui fait défaut dans l'ensemble comme dans le détail ; chez lui pères et fils sont de noble famille, les matrones sont dignes de tous les respects, les courtisanes même sont tout à fait convenables et ont de bons sentiments. Les rôles burlesques, il les supprime tout à fait, ou bien il les met à un diapason plus modéré. La couleur locale attique est rigoureusement conservée ; aucune intrusion des choses romaines, aucun anachronisme, aucun dérangement violent de l'illusion scénique. Les bouffonneries ne sont plus de mise, et l'esprit même n'est plus assaisonné au piment. Térence renonce à cet étincelant feu d'artifice d'idées saugrenues, à ces dialogues désordonnés où les réparties se croisent comme des balles au jeu de paume ; plus de mots violents et malsonnants, plus d'équivoques, plus d'infractions aux manières de la bonne société, plus de scènes ou de passages excitant un fou rire ou provoquant cette gaieté qui nous fait oublier la vie de chaque jour. En revanche, une sérénité calme et distinguée qui ne s'égare pas volontiers dans le domaine des passions ; un dialogue plein d'urbanité comme pouvait l'être la conversation des cercles les plus polis, un ton juste et si contenu que les personnages se contentent souvent d'allusions et de demi-phrases, le tout pénétré d'une fine ironie ; une langue pure et choisie, *purus lectus sermo*, celle du Romain né à Rome et cultivé, langue dont la plus grande qualité et le principal agrément sont une clarté transparente, la justesse de l'expression (*proprietas*), l'emploi de chaque mot dans son véritable sens. Grâce à cette science du style, le poète reste

sur la limite entre le pathos tragique et le langage vulgaire (*mediocritas*). Même dans la violence de la passion, ses personnages ne chaussent que rarement le cothurne. C'est avec raison que Varron a loué sa finesse de touche et sa logique dans la peinture des caractères; ces qualités se reflètent jusque dans la manière dont s'expriment ses personnages, bien mieux que ceux de Plaute en harmonie avec leur âge, leur sexe, leur condition, leur manière de penser. Cette sûreté de dessin et de tonalité lui donne encore l'avantage de produire sur la scène, avec des traits distincts, un bien plus grand nombre de personnes dans un dialogue animé et fréquemment interrompu. Comme Térence en remaniant les pièces grecques s'en tient dans l'ensemble à l'original, sauf de rares exceptions; comme d'autre part il sait y introduire habilement les additions et les changements nécessaires, l'agencement et la composition de ses comédies sont en général corrects : elles forment un tout, les différentes parties s'accordent et se relient bien entre elles, les événements y sont motivés et amenés avec soin. Le jeu habilement conduit de quatre personnages dont les rôles s'entrecroisent deux à deux, augmente par des contrastes et des conflits, l'attrait d'une action déjà riche en péripéties. En s'appliquant à approfondir et à creuser les effets de l'art dramatique, le poète latin a considérablement réduit la place accordée à l'élément lyrique ou d'opéra comique en comparaison de Caecilius et de Plaute. Les vastes *cantica* en vers de rythmes si divers, qui suspendent l'action ou du moins la mettent au second plan derrière la musique, ne paraissent presque plus chez Térence, et c'est ce que César a voulu aussi exprimer en se servant de l'expression *sedati motus*. Les rudes anapestes sont complètement bannis. On peut même dire en général que dans deux de ses pièces seulement apparaissent des vers autres que iambiques ou trochaïques, dans l'Andrienne, sa première œuvre, et dans les Adelphes, en quelques rares et courts

passages. Même dans l'*Andria*, les parties proprement chantées n'occupent qu'une place tout à fait modeste et elles n'ont nulle part l'importance d'intermèdes lyriques; elles marquent seulement au courant de l'action le caractère d'une situation ou d'une personne par un motif d'un rythme approprié. Ainsi l'accoucheuse, femme respectable et sérieuse, donne ses instructions au sortir de la maison en quelques vers bacchiaques (481-485). Une fois, au commencement du 4e acte (625-638), le jeune Charinus qui se croit trahi par son ami et déçu dans toutes ses espérances, épanche son amertume dans un court *canticum* à rythmes variés : à une tétrapodie dactylique succèdent des tétramètres crétiques, suivis à leur tour de deux dimètres iambiques et de deux tétramètres bacchiaques. Dans les Adelphes, c'est encore un amant passionné, Aeschinus, qui exprime sa vive inquiétude à propos du faux soupçon dont il est victime, en rythmes mêlés dont le noyau est formé par des choriambes (610-616). Nulle part, des chants de ce genre ne sont distribués entre deux ou plusieurs personnages. Pour compenser de son mieux ce défaut de variété et d'animation musicales, le poète a d'abord employé très souvent dans les récitatifs les septénaires et les octonaires iambiques et trochaïques, qui ne laissent ainsi aux sénaires qu'à peu près la moitié du texte; en outre, il fait succéder brusquement, souvent même en produisant des effets houleux, les iambes aux trochées; tandis que des vers plus petits (*clausulae*) marquent çà et là une pause.

Le caractère particulier que Térence donna à la comédie provoqua la résistance malveillante d'une école, qui par quelques côtés continuait la manière de Caecilius et qui, après la mort de ce poète, voulait dominer sur la scène comique. Le porte-parole de ce parti fut Luscius de Lanuvium, un poète comique plus âgé que Térence et qui ne doit qu'aux ripostes provoquées par ses attaques l'honneur d'être nommé dans l'histoire littéraire. Luscius lui aussi,

s'était essayé à remanier des pièces de Ménandre. Peu avant l'Eunuque il avait fait représenter un *Phasma* d'après Ménandre. Cette comédie dut subir un échec complet, car Térence se contenta pour humilier son rival d'en rappeler la représentation. Peut-être le *Thensaurus*, du même, qui remonte encore plus haut, était-il aussi imité de Ménandre. Térence lui-même est obligé de reconnaître à Luscius au moins un succès (voir le prologue du *Phormio*), bien qu'il en attribue le mérite à l'acteur plus qu'au poète. Les défauts que Térence reproche à Luscius, sont en partie ceux de son maître : mauvais latin, méconnaissance des limites délicates qui séparent la comédie de la tragédie, par exemple l'introduction dans une de ses pièces d'un jeune homme halluciné. D'autre part, Luscius, à ce qu'il semble, s'en tenait plus rigoureusement encore que Caecilius au texte grec, sans adapter aux coutumes nationales les passages qui étaient en contradiction avec les usages romains dans la vie de chaque jour et dans les affaires ; cette imitation littérale était blâmée par ses adversaires comme une faute grossière et inintelligente. En somme, la liste des défauts qu'on lui reproche, n'a pas précisément de quoi l'accabler, et les menaces répétées d'y ajouter à l'occasion de nouveaux griefs ne méritent pas qu'on s'y arrête. La lutte opiniâtre et hargneuse que Luscius et son parti engagèrent contre le jeune poète, qui cherchait à percer, montre combien Térence leur paraissait dangereux par son talent, par ses relations, et avec quelle force son originalité sut se faire jour malgré les traditions. Par d'odieuses insinuations auprès des citoyens qui donnaient des fêtes, en interrompant bruyamment les répétitions et les représentations, en le poursuivant de misérables critiques, ils cherchèrent d'abord à rebuter le jeune auteur et à le chasser de la scène. Ils protestèrent contre la *contamination* qui violant, disaient-ils, les règles reconnues de l'art, dérogeait à la fidélité obligatoire du traducteur ; ils accusèrent en outre le poète d'avoir plagié ses

devanciers, parce qu'il avait employé pour en tirer un parti nouveau certaines scènes et certaines figures de pièces plus anciennes ; ils blâmèrent la maigreur et la langueur de son style ; finalement, comme leur rival détesté gagnait de plus en plus de terrain, ils attribuèrent son succès non à lui, mais à ses nobles protecteurs, qui corrigeaient ses ébauches maladroites et faisaient briller sous son masque leur propre talent. Térence, avec une fine discrétion, laissa peser sur lui ce reproche, ou du moins il sut si bien le tourner qu'il en fit honneur à ses amis non moins qu'à lui-même.

Les réponses d'une ironie hautaine que fit notre poète à ces attaques odieuses, sont consignées dans les prologues qui se débitaient avant la représentation de chaque pièce. A l'origine le prologue était une exposition préalable, plus ou moins détaillée, du sujet, de son point de départ et de sa marche. Comme dans les tragédies d'Euripide, le rôle de porte-parole était dévolu dans la nouvelle et la moyenne comédie attiques à une divinité ou à un démon, par exemple à Arcturus dans le *Rudens*, au Lare du foyer dans l'*Aulularia*, à la fée *Auxilium* dans la *Cistellaria*, ou encore sous la forme d'un dialogue à la *Luxuria* et à l'*Inopia* dans le *Trinummus*. Le titre de la pièce latine et de l'original, le nom de l'auteur grec et du poète latin étaient d'habitude publiés avant la représentation, en même temps que le personnel des acteurs en costumes de fête se présentait sur la scène suivant l'antique usage grec ; aussi n'était-il pas nécessaire de donner ces indications dans le prologue ; cependant il n'était pas rare qu'on ajoutât au prologue une prière pour demander aux spectateurs de bien accueillir les acteurs. Au temps de Térence, et c'est lui peut-être qui a créé cet usage, une allocution en faveur du poète ou du directeur de spectacles ou bien de tous les deux, formait le fond du prologue, qui remplaçait ainsi la partie essentielle (anapestes) de l'ancienne parabase. Tout comme à l'époque d'Aristophane, c'étaient les attaques des rivaux et les ca-

prices du public qui fournissaient l'occasion et la matière de ces explications. L'exposition préalable de la fable, à laquelle les auditeurs étaient encore habitués, pouvait sans inconvénient être supprimée, car l'auteur savait à merveille initier le public à l'action par l'exposition du premier acte, et même les spectateurs d'une culture médiocre avaient dû tant bien que mal apprendre à suivre d'eux-mêmes le fil de l'intrigue. Les prologues qui nous sont arrivés n'ont pas tous été faits pour la première représentation des pièces auxquelles ils se rapportent, et ils ne sont qu'une partie, dont la conservation s'est faite au hasard, d'une collection originairement plus considérable. Le fragment du prologue écrit pour la deuxième représentation de l'*Hecura* (à la première représentation il n'y en avait pas), paraît être le plus ancien, puis vient par rang d'âge le prologue destiné à la troisième représentation de la même pièce ; nous le possédons tout entier. Le prologue de l'*Andria* était également destiné à une reprise de cette comédie, tandis que ceux de l'Eunuque, de l'*Hautontimorumenos*, du *Phormio* ont pu être récités à la première représentation. Celui de l'Eunuque est peut-être postérieur aux Adelphes. D'ailleurs il faut croire que ces prologues étaient modifiés selon les besoins, à l'aide d'anciens modèles et par l'addition de nouvelles parties. En règle générale, ils étaient prononcés par des jeunes gens, quelquefois et par exception, comme le prologue de l'*Hautontimorumenos* et le deuxième de l'*Hecura* par le directeur qui jouait en même temps le rôle principal.

EPIGONES.

Après la mort de Térence, la *Palliata* entra dans une période de calme plat. Térence mourait trop jeune pour laisser des disciples et des successeurs ; des poètes ses aînés, qui se rattachaient à Caecilius ou même à Plaute, les uns étaient déjà morts, les autres avaient trop peu de

valeur pour se faire une réputation considérable. On nous a transmis quelques noms qu'il est bien difficile de classer chronologiquement avec toute la sûreté voulue. Trabéa jouissait d'un certain renom ; Cicéron cite de lui quelques bons septénaires, dans lesquels un jeune viveur dépeint l'accueil encourageant que lui fait l'entremetteuse, lorsqu'il se présente avec la bourse bien garnie et qu'il est admis à pénétrer auprès de sa belle. Ces vers confirment le jugement de Varron qui vante l'habileté de Trabéa dans l'art de peindre les passions (πάθη). Varron accordait le même éloge à Atilius, dont Cicéron cite le *Misogynos* (l'ennemi des femmes ; le Μισογύνης de Ménandre était très vanté). Cicéron reproche ailleurs à son style une extraordinaire dureté : le vers qu'il incrimine sonne en effet comme le claquet du moulin et rappelle certains vers d'Ennius. Si l'auteur en était par hasard L. Atilius de Praeneste, qui était acteur au temps de Térence, le sentiment de la langue lui manquait comme à ses compatriotes, dont Plaute ridiculisait le mauvais latin. Peut-être ne se risquerait-on pas trop, si l'on attribuait à ce maître en pathétique la tragédie d'Electre, composée par un poète du même nom et représentée encore aux fêtes funéraires de César. Atilius, le poète tragique, a été caractérisé comme Atilius le poète comique, par un critique du septième siècle, Porcius Licinus, dans ce vers : « Il est de fer cet écrivain, mais ce n'en est pas moins un écrivain ». Ces deux Atilius pourraient bien n'en faire qu'un : Ennius ne s'était-il pas également essayé dans les deux genres ? Juventius, auteur d'une *Anagnorizomène* (la jeune fille reconnue) et Licinius Imbrex, appartenaient probablement au temps de Plaute. Dans la *Neaera* du dernier (d'après Philémon ?), un officier fanfaron trouvait trop peu distingué le nom de sa femme ; elle devrait s'appeler, selon lui, non pas Néaera, mais Nério, comme l'épouse de Mars. Par une coïncidence bizarre, on cite encore un poète portant un surnom synonyme d'*Imbrex*, P. Licinius *Tegula*.

qui reçut, dit-on, en 554-200, comme autrefois Livius Andronicus, la noble charge de composer un chant pour une procession destinée à expier un *prodigium*. C'est peut-être à l'identité de leurs noms de famille et à leur qualité de membres d'une même confrérie qu'ils durent les surnoms à peu près semblables par lesquels on les désigna en même temps qu'on les distingua.

Il n'est pas surprenant que le domaine de la *Palliata* soit demeuré un moment sans rien produire. On avait pendant près d'un siècle mis à contribution le répertoire grec, pour offrir au public romain les meilleures pièces des maîtres ou du moins celles qu'il était le plus à même de goûter, et en particulier un grand nombre de comédies de Ménandre ; les veines les plus heureuses de la mine se trouvaient alors épuisées ; impossible de reproduire toujours les mêmes figures et les mêmes intrigues. Nous verrons d'ailleurs que d'autres éléments surgirent et prévalurent sur la scène ; néanmoins, on ne pouvait se passer de la comédie grecque. Les vieillards songeaient avec mélancolie aux belles années où Plaute savait si bien amuser le public, ce qu'aucun des nouveaux comiques n'arrivait à faire ; le talent de ces derniers ne réussissait pas mieux à plaire que les nouvelles monnaies dont on avait baissé le titre. Alors les entrepreneurs de spectacles, comme c'est l'habitude en pareil cas, en revinrent à l'ancien favori ; ils versèrent au public le bon vieux vin au lieu de la piquette du jour. Il y avait évidemment pour les donneurs de fêtes un point d'honneur à offrir du nouveau ; mais au cours des dix dernières années, les vieilles pièces étaient tombées dans un tel oubli que les jeunes gens ne les avaient jamais vues et même ne les avaient pas lues, car les textes se trouvaient entre les mains des seuls directeurs de spectacles. Il suffisait d'employer un petit stratagème pour ne pas rebuter d'avance le public, en lui présentant une marchandise défraîchie. On changeait le titre, de sorte que l'amateur le plus défiant se trouvait attiré par la nou-

veauté du nom. La *Casina* devint les *Sortientes*, titre traduit des Κληρούμενοι (ceux qui tirent au sort) de Ménandre, la *Mostellaria* reprit également le nom de son original *Phasma* ; du *Poenulus* (ou du *Carchedonius* de Ménandre) on fit l'oncle, *Patruos* (c'est-à-dire Hannon), et même le nom de l'auteur latin fut en ce cas particulier déguisé sous une périphrase baroque : le prologue dit que la pièce est l'œuvre du fils d'un mangeur de bouillie (*Pultiphagonidae*) c'est-à-dire du fils d'un esclave, de Plaute. Les noms des personnages étaient aussi changés ; nous en avons des exemples dans le *Stichus* et dans l'*Aulularia*. Les prologues qui sont écrits pour ces nouvelles représentations et qui ont remplacé les originaux de Plaute, nous révèlent eux-mêmes les faits et la cause des faits que nous venons de retracer ; ils révèlent aussi la date où ils ont été écrits, d'un côté par leur verbosité et leur esprit fade, d'un autre par des indications qui ne peuvent se rapporter qu'au commencement du VIIe siècle au plus tôt ; telle est surtout la mention des sièges en gradins du théâtre ; ces sièges ne furent pas établis avant 608-146. Il devait arriver aussi que les entrepreneurs de spectacles missent la main sur le texte du poète, pour l'accommoder à leurs projets et au goût de l'époque : les œuvres des maîtres de la tragédie grecque n'eurent-elles pas dans des circonstances analogues à subir de semblables profanations ? Les pièces étaient, les unes réduites et abrégées comme le *Stichus*, les autres étendues ou transformées par de longues additions ou par des changements, ou bien encore par l'introduction d'*intermezzi*, comme le discours du maître de la garde-robe dans le *Curculio*. Pour le *Poenulus*, ainsi que pour l'*Andria* nous avons deux rédactions différentes de la scène finale, l'une plus longue, soigneusement développée, l'autre plus courte et qui brusque le dénouement. Enfin le texte primitif des prologues était toujours remanié à nouveau et toujours de mal en pis. Joignez à cela une modification plus ou moins

profonde des formes de la langue qui se modernisent, à l'occasion aussi une refonte des vers, surtout des *cantica* qu'on remplace par les sénaires plus commodes et plus réguliers. A la suite des changements et des retouches répétés qu'on fit subir aux exemplaires du théâtre, véritable origine de la leçon qui s'est transmise jusqu'à nous, le texte se trouva peu à peu composé de différentes couches : la leçon originale fut remplacée par des variantes, recouverte comme d'un badigeon par des changements ou additions de différentes mains, qu'on peut parfois encore reconnaître, grâce à certaines preuves objectives, telles que les témoignages des manuscrits, les anachronismes; par eux des pièces de Plaute font mention de basiliques et d'autres bâtiments construits seulement après l'époque de Plaute, ou de la boulangerie comme d'un métier indépendant. Mais la critique n'est que trop souvent réduite aux indices qu'offrent les formes de la langue et la versification, la logique et le sentiment de l'art. Aucune des pièces de Plaute qui se sont conservées n'a peut-être échappé à ces atteintes.

Quand le nom de Plaute fut ainsi redevenu à la mode, on vit naturellement fleurir l'industrie des faussaires. Sous la marque préférée on n'offrit pas seulement au public le bon vin du vrai cru, mais on mit au jour d'autres produits plus vieux ou plus récents pour satisfaire les spectateurs qui demandaient du Plaute. Les pièces de Naevius et d'autres contemporains de Plaute, qui étaient ensevelies dans l'oubli, revinrent à la lumière sous son enseigne. Les poètes contemporains inconnus firent passer les fruits de leur talent douteux sous la même étiquette ; ils pouvaient ainsi compter sur un bon accueil du public, et les entrepreneurs sur le succès, avec plus de certitude que si ces braves gens avaient tenté la fortune sous leur propre nom. Pour un de ces épigones, du nom de Plautius, la chose fut des plus aisées : il pouvait sans scrupules de conscience appeler chacune de ses pièces *Plauti fabula*, et laisser aux specta-

teurs le soin de démêler si c'était un échantillon de son art ou de celui de Plaute. Voilà comment, à partir de la première moitié du 7e siècle, une masse d'environ 130 comédies attribuées à Plaute fut déterrée et répandue peu à peu dans le public par des copies; aussi, à la fin du même siècle, une des premières tâches de la critique naissante fut-elle de démêler dans cette confusion les pièces authentiques de Plaute. En revanche, dans ce travail il fallut pour plus d'un ouvrage, qui avait jusqu'à ce jour couru sous un autre nom, examiner s'il ne pouvait pas être attribué à Plaute. Ainsi Varron était convaincu que la *Boeotia* (peut-être une traduction libre d'après Ménandre) n'était pas d'un vieux poète du nom d'Aquilius, mais bien de Plaute, dont il croyait y reconnaître le style et l'humeur. Il invoquait, pour appuyer ce jugement, le discours d'un parasite affamé, qui se plaint que ce n'est plus, comme dans son enfance, l'estomac, mais l'horloge qui règle l'heure des repas; cette inspiration est évidemment personnelle à l'auteur latin, et le passage paraît bien digne du poète de Sarsina, mais pour des raisons de chronologie il convient plutôt à un contemporain de Naevius. Dans cette foule de comédies attribuées à Plaute, à côté d'un nombre considérable de pièces supposées, et en dehors des pièces unanimement reconnues authentiques qui nous sont parvenues, il y avait encore ou il pouvait y avoir d'autres œuvres parties vraiment de la main du maître; aucun des connaisseurs de l'antiquité n'a mis la chose en doute, mais ils se séparaient dans leurs jugements, parce qu'ils tranchaient plutôt d'après une impression personnelle qu'en se fondant sur des preuves objectives. Des savants, tels que Varron, Verrius Flaccus, Valérius Probus, lisaient encore tout cet immense bagage de pièces; c'est aux explications et aux remarques qu'ils ont ajoutées à certains passages, que nous devons la connaissance de 34 titres et de plus de 300 vers détachés ou de vers fragments, avec maint renseignement intéressant

pour l'étude de la *Palliata*. Nous y trouvons une Usurière (*Faeneratrix*), un Couple d'entremetteurs (*Gemini Lenones*), les Trois jumeaux (*Trigemini*), des Esclaves en fuite (*Fugitivi*), un Parasite paresseux et un Parasite médecin, un *Colax*, un Grondeur (*Dyscolus*), un Paysan (*Agroecus*); ce sont là des titres de Ménandre et des formes latines qui ne peuvent dater que d'une époque postérieure à Plaute. Citons encore la comédie des Perles (*Bacaria*), celle des Brigands (*Caecus vel Praedones* (le titre double est une preuve qu'il y eut plusieurs représentations); ces brigands entrent par effraction dans une maison, obligent le malheureux qu'ils ont surpris à leur indiquer la cachette de son argent et l'emmènent prisonnier. Ailleurs on voit des femmes qui viennent en voiture sur la scène (*Astraba*), etc.....

SEXTUS TURPILIUS.

Dans cette faiblesse générale de la *Palliata*, on ne trouve jusqu'au milieu du VIIe siècle qu'un poète digne de mention, Sextus Turpilius. Par malheur, nous ne savons de sa vie qu'un détail, c'est qu'il mourut à un âge avancé en l'an 651-103, à Sinuessa sur la frontière sud du Latium. Il est sans conteste le successeur le plus considérable de Caecilius dans la manière inaugurée par ce dernier. Toutes ses pièces — il y en a 13 en tout — ont des titres grecs; la plupart, cinq du moins à coup sûr, sont composées d'après Ménandre : ce sont *Canephorus*, *Demiurgus* (l'ouvrier), *Epiclerus* (l'héritière), *Thrasyleon* (nom d'un célèbre officier chez Ménandre), et *Leucadia* (la jeune fille de Leucas). L'antique tradition de la passion insensée de Sappho pour le jeune Lesbien Phaon et le saut désespéré de l'amoureuse du haut du rocher de Leucas ont beaucoup occupé la comédie attique; mais nous ne sommes pas à même de dire quel tour particulier chaque poète a donné à ce sujet. Déjà Ameipsias, contemporain d'Aristophane, avait composé une *Sappho* et

après lui cinq autres poètes au moins, dont le dernier est Diphile, traitèrent ce sujet; on trouve un *Phaon* dans l'ancienne comédie (Platon) ainsi que dans la comédie moyenne (Antiphane), et il y avait des *Leukadia*, d'Amphis, d'Alexis, de Ménandre, sans compter un *Leukadios* d'Antiphane. Chez Ménandre et chez Turpilius, Phaon était un vieux et hideux batelier de Lesbos, qui avait un jour eu l'honneur de transporter à terre Vénus déguisée en vieille femme. Par pitié, il n'avait pas accepté d'argent de cette pauvresse, et la déesse en le quittant lui avait remis, pour satisfaire un vœu insensé qu'il lui adressait, un baume dont la vertu était de rendre toutes les femmes amoureuses de lui. C'est ce charme et ses effets que représentait la comédie. Le piquant était que dans l'extérieur du bonhomme rien ne se trouvait changé, et néanmoins toutes les femmes faisaient comme à un Adonis la cour au lourdaud, devant qui elles se seraient sauvées autrefois; d'où grand dépit des jeunes gens aimables et beaux qui se voyaient abandonnés. C'était une spirituelle contre-partie du type d'*Alazon* (d'ailleurs Pyrgopolinicès chez Plaute est comparé par son parasite avec le Phaon lesbien). Rendu en effet irrésistible par la volonté divine, le malheureux Phaon ne pouvait se défendre des obsessions dont sa charmante personne était l'objet; il faisait le fier, le blasé, et à la fin il maudissait de bon cœur ses charmes funestes, tandis que ses amoureuses se consumaient de jalousie. Enfin arrivait la catastrophe. Une des jeunes filles (Sappho ?) qui le poursuivait d'une passion particulièrement ardente, et qui par tendresse pour lui tournait le dos avec dédain à son ancien amoureux, se décida par désespoir ou pour donner à Phaon une preuve de son amour, à faire ce fameux saut du haut d'un rocher dans la mer. Mais le jeune homme qu'elle avait dédaigné la repêche, et ce bain froid conjure le charme : guérie de sa folie, elle ressent de nouveau son ancien amour pour son premier soupirant; selon le vœu qu'elle avait fait au temps de sa douleur, tous deux

se livrent à une fête joyeuse pour célébrer sa délivrance. Phaon aussi doit se trouver débarrassé de son charme par un moyen ou par un autre ; en tout cas c'est à sa grande satisfaction, car il fonde à Leucas un temple en l'honneur de Vénus. *Demetrius* se rapporte sans nul doute à une célèbre pièce d'Alexis. *Philopator* (le bon fils) a bien pu être composé d'après Posidippe, et *Lemniae* d'après Diphile ; pour *Paedium* on a le choix entre Ménandre, Apollodore, Posidippe. Les titres *Lindia*, *Hetaera*, *Paraterusa* (l'espionne) sont nouveaux.

Un exemple tiré de l'*Epiclerus* de Turpilius montre avec quelle liberté ce poète remaniait les originaux : à la place du monologue, par lequel cette pièce débutait chez Ménandre, Turpilius a mis un dialogue entre un jeune homme et son esclave, exactement comme Térence l'a fait dans l'*Andria*. Des *cantica* de rythmes très libres (bacchiaques, crétiques, anapestes) se trouvent dans plusieurs pièces : un d'entre eux, tiré du *Demiurgus*, était encore chanté par Roscius, et Cicéron l'a entendu. La différence la plus frappante, lorsqu'on met Turpilius en regard de Térence, réside dans la langue. Les comédies de Turpilius étaient un trésor fertile pour les grammairiens et les lexicographes : c'est à leur zèle de collectionneurs que nous devons le plus grand nombre de ces 218 vers qui s'en sont conservés, et où l'on trouve une abondance étonnante de vieilles formations de mots et de constructions surannées. Ces archaïsmes populaires mettent en pleine lumière la finesse et le poli du style « choisi » de Térence. Mais la foule ne devait pas trouver son compte à une langue, qui gardait toujours le ton de la société aristocratique ; aussi le style de Turpilius représente-t-il une réaction du goût populaire, et concorde-t-il avec le réveil de la faveur accordée à Plaute.

§ 2. — La tragédie.

Les Athéniens n'ont pas eu de poète qui ait composé à la fois des tragédies et des comédies. A la fin du banquet de Platon, Socrate arrache bien à Agathon et à Aristophane l'aveu que les deux genres appartiennent à un seul et même homme; mais cette conclusion n'eut pas d'effet dans la pratique. A Rome aussi, avec les progrès de l'art, les deux genres eurent leurs auteurs particuliers. Mais ce n'est que depuis Plaute que l'on vit des dramaturges se cantonner dans la comédie.

Cependant Atilius, qui paraît avoir écrit avant Caecilius, s'est encore essayé dans les deux genres. Sa traduction de l'Electre de Sophocle est, à vrai dire, jugée mauvaise par Cicéron, mais elle était unique; et un *canticum* de cette pièce, sans nul doute la *déploration* de la victime (Soph. 245. sqq.), parut à Antoine d'un effet assez puissant pour être produit aux jeux funèbres de César.

Ennius aussi, avec la puissance de son vaste talent, a embrassé tout le genre dramatique, mais le plaisant n'était pas son affaire, et de son temps déjà la tragédie avait ses propres poètes. M. Pacuvius, de la colonie romaine de Brundusium (né vers 534-220) était disciple d'Ennius et fils de sa sœur, ami de Laelius, et probablement en rapport avec le cercle de Scipion : au cours de sa longue vie, il a vu les progrès de la puissance romaine dans le monde et ceux de la culture grecque à Rome; il a vécu notamment à Rome dans l'âge d'or de la *Palliata*. Il est le premier auteur travaillant pour la scène qui se soit borné au drame sérieux. Cependant le nombre de ses tragédies dépassait à peine la moitié de celles d'Ennius; et, comme autres ouvrages, il n'avait guère composé que des satires dont rien ne nous est parvenu; c'étaient des poésies diverses dans le goût de son maître. L'étendue relativement médiocre de son œuvre

littéraire s'explique par cette particularité qu'il était en même temps peintre ; Pline l'Ancien a encore vu dans le temple d'Hercule sur le *Forum boarium* un célèbre tableau de Pacuvius. Ajoutez qu'il écrivait lentement et après mûre méditation. Nous ignorons à quel âge il a débuté comme poète, mais dans les dernières années de sa vie, après avoir quitté Rome et s'être retiré à Tarente pour cause de santé, il n'a plus rien fait pour la scène. A l'âge de 80 ans il concourut encore avec Accius à l'occasion d'une fête : ce fut probablement là sa dernière pièce (peut-être le *Chrysès*). Ce doux et aimable vieillard mourut à Tarente, lorsqu'il avait déjà atteint 90 ans. Ses productions ont exercé une grande influence sur le développement de la tragédie romaine, car dans le choix des sujets ainsi que dans la manière de les traiter, il a inauguré des voies nouvelles.

Il ne se rencontre qu'en fort peu de sujets avec ses prédécesseurs. Le Jugement des armes (*Armorum judicium*), à l'exemple d'Eschyle, dont la trilogie débutait par l'Ὅπλων Κρίσις, donnait à la fin tragique d'Ajax, déjà traitée par Livius et par Ennius, un développement plus considérable. L'intérêt principal de cette tragédie résidait dans la lutte des deux adversaires ; le premier des poètes romains, Pacuvius, puisant à une source plus moderne, introduisit dans le drame cette dispute d'Ajax et d'Ulysse si chère aux écoles de rhétorique. C'étaient des prisonniers troyens, et non les Atrides, qui sur la proposition de Nestor étaient choisis comme arbitres ; mais ce tribunal ne siégeait pas sur la scène. Après l'arrivée d'un témoin oculaire, qui rapportait l'agitation furieuse du vaincu, Ajax lui-même paraissait et donnait avant le suicide libre cours à ses sentiments d'amertume dans un *canticum* célèbre. Des pourparlers à propos de la défense d'inhumation terminaient la pièce comme chez Sophocle.

Dans *Teucer* le rôle principal était encore d'après Sophocle attribué au demi-frère d'Ajax rentrant dans sa patrie, tandis qu'Ennius dans le même sujet avait choisi Télamon

pour héros. Par le contraste habilement établi des deux caractères, le drame gagnait à cette reprise un nouvel attrait. Une scène à effet — le pivot véritable de l'action — était l'accueil fait par le père irrité à Teucer revenant de Troie. Passant des éclats de la colère aux plaintes les plus déchirantes, le vieillard privé de son cher Ajax reprochait son crime au prétendu traître en septénaires trochaïques, qui par des sigmatismes et par d'autres formes de l'allitération, ainsi que par les assonances des syllabes finales (*homoeoteleuta*), faisaient un effet inimitable. « Tu as osé te séparer de lui (d'Ajax) et remettre les pieds à Salamine sans lui ! n'as-tu pas redouté les regards de ton vieux père, que tu as privé de son fils, déchiré, anéanti ? et tu n'as eu pitié ni de ton frère ni de son jeune fils qui avait été confié à ta garde ? » Teucer répliquait par une longue justification ; il expliquait notamment dans un récit détaillé de son retour de Troie par quel malheur le jeune Eurysacès avait disparu. Ici se plaçait la brillante description de la tempête que Sophocle avait retracée dans ses grandes lignes d'après l'antique épopée. Cette peinture à effet devint un modèle pour les poètes postérieurs et elle fut imitée de cent façons diverses. C'est d'abord le calme trompeur de la mer ; les dauphins jouent au soleil autour de la carène des vaisseaux, et l'équipage sans inquiétude ne peut rassasier ses yeux de ce spectacle ; puis vers le coucher du soleil la mer devient houleuse, l'obscurité de la nuit est encore épaissie par les nuages, les éclairs sillonnent le ciel qui tremble sous les coups de tonnerre ; la grêle mêlée à des ondées de pluie tombe avec une violence inouïe, les vents se lèvent de tous côtés en tourbillons furieux, les flots écument à gros bouillons, les vagues déchaînées jettent le vaisseau à gauche, à droite, elles l'élèvent au-dessus de l'abîme pour l'y précipiter de nouveau, les voiles et les cordages sifflent et gémissent, les craquements du vaisseau se mêlent au bruit du tonnerre. — Mais toute défense reste vaine ; le vieillard ne veut rien entendre avant d'avoir revu

le petit-fils qu'il a perdu ; il renie le bâtard qui a détruit sa race et il l'exile. A ce moment le conflit dramatique est à son point culminant. La mère du fils renié, Hésione, saisie comme d'une fureur de bacchante, déchaîne une violente révolte. Quelques amis de Teucer essayent de fléchir le vieillard, mais en vain ; alors la lutte éclate contre le roi qui, malgré son âge, se met en état de défense avec une énergie héroïque. A Teucer maintenant de montrer sa piété filiale et son noble caractère en domptant ses ressentiments. Il se range du côté du père impitoyable, l'affermit sur son trône et se soumet à son ordre qu'Apollon d'ailleurs a confirmé : il part pour l'étranger, le cœur calme et résigné : *Patria est ubicumque est bene*, s'écrie-t-il en s'adressant à ses compagnons, avec qui il a l'intention de fonder une nouvelle Salamine à Chypre.

Toutes les autres pièces du poète donnèrent à la scène romaine des sujets tout à fait nouveaux ; quelques uns même (*Dulorestes*, *Iliona*, *Periboea*, *Medus*, *Atalanta*) sont étrangers au répertoire grec, tel du moins que nous le possédons; ils étaient donc tirés de sources moins connues. Ce sont surtout les destinées des Priamides et des héros grecs après la chute de Troie, qui ont occupé Pacuvius, en d'autres drames encore que ceux que nous avons esquissés. *Iliona* était semblable à la deuxième partie de l'Hécube d'Euripide, mais elle était tournée d'une manière différente, — peut-être d'après l'invention d'un tragique postérieur, — mieux composée et plus achevée. Le plus jeune fils de Priam, Polydore, dernier espoir de la famille royale, est confié dès sa naissance aux soins de l'aînée de ses sœurs, qui pour conserver en cas de malheur un héritier au trône, à l'insu de son propre époux, le roi de Thrace Polymestor, élève son frère comme s'il était son fils Déiphilus, et son fils qui est à peu près du même âge comme s'il était son frère. Ces deux enfants sont arrivés ainsi à l'adolescence. Mais comme les Grecs ont décidé de couper le tronc de la famille royale de Troie en

tuant les mâles, ils réussissent à corrompre l'indigne Polymestor, en lui donnant avec de l'or l'espoir d'épouser la fille d'Agamemnon, Electre; le Thrace ainsi gagné fait mettre à mort celui qu'il croit son fils adoptif, et tue sans le savoir son propre enfant. Le crime à peine commis est révélé en songe à la mère. Dans une des premières scènes, l'ombre de l'enfant assassiné sort de la tombe pour réclamer en un *canticum* émouvant d'un accent morne et plaintif, la sépulture de son cadavre apporté sur le rivage par les eaux. D'un autre côté le vrai Polydore, le frère d'Iliona, qui était parti afin de consulter l'oracle d'Apollon et qui a reçu pour réponse que sa ville était brûlée, son père tué, sa mère esclave, revient et s'étonne de ne pas voir cette prédiction accomplie, jusqu'à ce que sa sœur lui explique tout. L'un et l'autre s'unissent pour se venger du traître : ils lui crèvent les yeux, puis Iliona lui révèle avec une ironie effrayante qu'il a tué son propre fils. Elle-même, après avoir appris la nouvelle de la chute de Troie et ses terribles conséquences, s'abandonne au désespoir et se tue.

Le *Dulorestes* donne de la vengeance d'Oreste sur Egisthe et Clytemnestre une version particulière, prise également, à ce qu'il semble, d'un drame postérieur à Euripide. Le fils d'Agamemnon se présente sur la scène sous un déguisement misérable et feint d'être un esclave qui conduit un troupeau de Delphes à Mycènes. Au palais on va fêter un mariage, car la mère dénaturée a résolu de donner sa fille Electre à Oeax, un des fils de Nauplius, qui jadis par de faux signaux a entraîné la flotte des Grecs à sa perte. Cette alliance avec un des ennemis les plus acharnés de la maison des Atrides doit mettre la jeune fille hors d'état de nuire. Mais elle se révolte ; Egisthe par de violentes menaces cherche en vain à l'intimider; elle retrouve son frère, ils se liguent, tentent un coup de main contre le tyran, au secours duquel volent les fils de Nauplius. Mais Pylade les tue, tandis qu'Oreste consomme sa vengeance sur les deux

amants ; ce dénouement n'arrive d'ailleurs qu'après une violente résistance et une guerre civile ; car les serviteurs et le peuple semblent s'être partagés et Clytemnestre a mis en œuvre toute son énergie. Ainsi ce qui dans Eschyle était l'accomplissement d'un ordre d'Apollon, exécuté simplement au milieu d'un calme sévère, était devenu chez Pacuvius une action politique et mouvementée qui mettait en jeu un personnel considérablement accru.

Le mythe d'Iphigénie en Tauride a été étendu et transformé d'une manière nouvelle dans *Chrysès*. Oreste, Pylade et Iphigénie, fuyant avec l'image de Diane qu'ils ont enlevée, ont fait naufrage et abordé dans une île où Chrysès, le fils de l'infortunée Chryséis qu'on se dispute dans l'Iliade, remplit les fonctions de prêtre d'Apollon. Thoas les a suivis de près ; ses gens découvrent dans leur retraite les fugitifs qui implorent en vain le secours du prêtre. Thoas exige au contraire de Chrysès qu'il prête son aide pour leur faire expier le vol commis par eux dans le temple de Diane. Tout ce qu'il peut en obtenir, c'est la permission de tuer l'auteur du sacrilège, Oreste, et Oreste seul. Mais lequel des deux est Oreste ? Dans une lutte généreuse Oreste et Pylade prétendent chacun avoir droit à ce nom, et comme le barbare déconcerté hésite, ils le supplient d'un commun accord de leur donner la mort à tous deux. Cependant Thoas réussit à dissiper le doute et se félicite sur un ton ironique d'avoir enfin découvert le vrai coupable. Chrysès, dès qu'il apprend qu'Oreste et sa sœur sont enfants d'Agamemnon, sent se réveiller en lui le vieux courroux de son père : Oreste semble perdu. Au moment du plus grand danger et contre tout espoir il est sauvé par l'intervention de Chryséis, qui vit encore et qui révèle le secret de la naissance de son fils : Chrysès n'est pas né d'Apollon comme elle l'a prétendu jusqu'alors, Agamemnon est son père et Oreste son frère. Chrysès alors se range du côté des persécutés et les délivre des mains de Thoas qui tombe dans la lutte. Ce dé-

nouement rappelle les reconnaissances chères à la comédie.

Hermiona était probablement remaniée d'après Sophocle. C'était une pièce d'intrigue. Le réveil d'un amour de jeunesse, la lutte et la jalousie de deux rivaux en formaient les motifs principaux. Néoptolème est arrivé à Delphes pour interroger le dieu au sujet de sa postérité : sa femme Hermione, son beau-père Ménélas et même le vieux Tyndare, le père d'Hélène, l'accompagnent. En même temps Oreste avec Pylade arrive pour prier Apollon de le délivrer des furies. Il s'est réfugié pour leur échapper dans le temple du dieu, mais elles attendent sur le seuil leur victime ; à peine Oreste a-t-il mis le pied dehors, qu'elles se précipitent de nouveau sur lui. Après cette scène effrayante il rencontre sa fiancée bien-aimée que jadis Néoptolème lui a ravie avec l'assentiment de Ménélas. Il est résolu à faire valoir son ancien droit. La douce jeune femme lutte entre son premier amour et son devoir actuel ; en vain elle invoque la reine qui « émeut les cœurs, la reine de toutes choses, la parole » pour amener une réconciliation ou un arrangement. Un violent débat s'élève entre les deux rivaux : chacun invoque ses titres, Néoptolème notamment les mérites d'Achille et les siens ; il raille le vieux Tyndare, qui avec trop de hâte a de sa propre autorité fiancé sa petite-fille avant le retour de Ménélas. Mais Oreste a de puissants auxiliaires dans les prêtres d'Apollon. Néoptolème a un jour offensé le dieu qui exigeait de lui une expiation pour la mort de son père. Au moment du sacrifice, une querelle ranime l'ancienne colère et éveille de nouveaux soupçons ; le bouillant et volontaire fils d'Achille est attaqué par les prêtres fanatisés et tué dans la lutte. Il est probable qu'Oreste aussi y a pris part comme champion du dieu. En récompense, il est purifié par le laurier de Delphes du sang maternel qu'il a répandu. Il se voit réuni à Hermione, et Argos et Delphes concluent une amitié durable.

Un funeste malentendu amène la mort d'Ulysse dans la

tragédie intitulée *Niptra* (le bain de pieds) et sans nul doute empruntée à Sophocle. Par une nuit obscure Télégonus fils de Circé et d'Ulysse a fait naufrage; il arrive inconnu, sans le savoir, dans la maison de son père, qui vient aussi de revenir de ses longs voyages pour goûter enfin un repos durable. Comme dans l'Odyssée, la vieille économe n'a reconnu son cher maître qu'au moment du bain de pieds, et le poète n'a pas négligé l'occasion de mettre dans la bouche du héros voyageur un long récit de ses aventures, comme s'il revenait directement de Troie et non du pays des Thesprotes. Averti par un oracle qu'il est menacé de périr sous les coups de son fils, il veut repousser l'intrus qui invoque son père et qu'il prend pour Télémaque. Une lutte acharnée s'engage au milieu de la nuit et Ulysse est blessé par la lance empoisonnée de son fils. Torturé par la douleur, il est porté en scène sur une civière : c'est alors que la situation s'éclaircit. L'étranger est reconnu, c'est le fils d'Ulysse ; il apprend à son père que c'est sa mère elle-même qui lui a mis en main l'arme funeste à son départ. Ulysse comprend le sens des sombres prédictions qui l'avertissaient de sa fin, et il meurt entouré des siens avec une résignation virile. Ainsi ce héros éprouvé en cent combats se croyait en sûreté dans le port ; mais par un malentendu la fatalité le pousse au-devant du coup qu'il ne pressent pas, bien qu'on le lui ait depuis longtemps prédit, et il succombe. C'est cette ironie amère de la destinée que le poète a voulu exprimer dans son drame.

Une des pièces d'Euripide les plus importantes et les plus riches de pensée, *Antiopa*, a été traduite par Pacuvius mot à mot, nous dit Cicéron, c'est-à-dire sans changements profonds. L'apparition touchante et bien féminine de l'amante de Juppiter, ses malheurs immérités et sa délivrance finale des mains de sa féroce ennemie, la découverte au moment du plus grand danger de ses deux jumeaux perdus, l'heureux revirement qui change sa misère et son abaissement en victoire et en puissance, firent comme ailleurs grand effet

sur la scène romaine. La fête de Bacchus, que l'on célèbre sur les hauteurs de Cithéron, amène un chœur de citoyens thébains et plus tard, Dircé en tête, une troupe de bruyantes Ménades, à la ferme du berger qui a nourri les fils de Juppiter, Amphion et Zéthus. Le contraste entre les inclinations de ces deux jeunes gens, entre la vie pratique et la vie contemplative, avait été développé tout au long par Euripide dans une célèbre conversation des deux frères : Pacuvius osa offrir à ses spectateurs un entretien du même genre, pendant lequel l'action restait suspendue, et ce fait montre combien le sens des spéculations théoriques et l'intérêt porté à la culture artistique et philosophique s'étaient déjà développés chez les Romains. Puis apparaissait la mère, cherchant dans sa fuite une protection contre l'ennemi qui la persécute. Le récit de ses malheurs émeut le doux Amphion jusqu'aux larmes; dans ce cœur d'artiste et de penseur, c'est la voix prophétique de la nature qui s'éveille par un pressentiment, tandis que Zéthus se montre dur et mal disposé, jusqu'à ce qu'enfin la révélation du vieux berger les unisse tous les deux dans un même sentiment d'amour filial.

De *Periboea* on ne peut dire qu'une chose, c'est que le poète y a reproduit dans ses traits essentiels un sujet traité par Euripide dans *Oeneus*, la restauration du roi détrôné par son frère Agrius et ses neveux, et rétabli sur le trône grâce à son petit-fils Diomède. La figure du vieux prince réduit à demander l'aumône, un de ces rôles de mendiants chers à Euripide, a conservé dans la pièce romaine sa pleine valeur. Le récit de ses misères qu'on ne lui arrache que par force, excite après une douloureuse reconnaissance le vengeur inespéré que le ciel lui envoie, à entreprendre un coup de main contre l'usurpateur. La femme d'Oeneus, Périboea devait y prendre sa part et évidemment une part prépondérante; mais on ne saurait dire comment, et sur tous les détails de l'exécution on en est réduit aux conjectures.

L'original d'*Atalante* est inconnu. Parthénopaeus, un fils

que la chasseresse arcadienne a enfanté et exposé dans la montagne, est devenu un jeune homme et s'est mis en route avec Télèphe son compagnon d'âge et d'infortune, à la recherche de ses parents inconnus. Il arrive chez Atalante, engage avec succès contre elle la lutte à la course qu'elle imposait à ses prétendants ; le prix de sa victoire, le mariage, l'attend ; mais pour son bonheur la réalisation en est empêchée par la résistance des parents, et l'heureuse reconnaissance du fils et de la mère dénoue l'intrigue.

Le *Medus* se rapporte aussi sans nul doute à un modèle récent ; c'est une pièce d'intrigue et de méprises habilement composée de motifs quelque peu usés. Médée y apparaît bien avec tout l'éclat de la magicienne dans un char attelé de dragons ; mais l'héroïne d'Euripide, ce démon consumé par la passion, n'est plus ici qu'une aventurière qui sait calculer et tromper froidement. Le hasard l'amène en Colchide chez le roi Persès qu'a détrôné son frère Aeétès ; elle y rencontre Médus, le fils qu'elle a eu d'Egée, roi d'Athènes, et qui parti pour rechercher sa mère, a fait naufrage sur les côtes du pays. Médus pour plus de sécurité se donne comme Hippotès, fils de Créon ; Médée voulant se venger de Créon et sans pressentir qu'elle dit la vérité, persuade Persée qui ne la connaît pas elle-même que c'est plutôt Médus envoyé par Médée pour le tuer, et elle réclame la faveur d'infliger elle-même le dernier supplice à l'assassin. La mère et le fils se trouvent seuls et se reconnaissent ; alors elle lui remet en main l'épée avec laquelle elle voulait le tuer et le somme de venger son grand-père. Ce vieillard, faible et imbécile, dessiné exactement d'après le modèle émouvant d'Euripide, reconnait dans une scène touchante la fille qui a quitté jadis le toit paternel ; Persès est tué et Médus monte sur le trône.

Jetons un regard sur l'ensemble de ces ouvrages, et nous y reconnaîtrons la préférence du poète pour les actions complexes avec un personnel considérable, pour les nœuds fortement serrés, les intrigues tendues, les méprises et les

reconnaissances imprévues, les émotions profondes et les mouvements de pitié; il suit donc presque partout le genre et l'esprit d'Euripide qu'il outre encore. Les descriptions minutieuses de la nature trahissent le peintre ; l'élément épique apparaît dans de longs récits qui arrêtent la marche de l'action; la rhétorique et la dialectique se retrouvent dans des combats de parole, dans des discussions étendues où le poète traite de questions générales sur la vie. En digne disciple d'Ennius, Pacuvius était un homme éclairé et s'élevait contre les gens qui interprétaient les signes et les miracles. Comme Euripide il aimait à faire étalage de doctrines philosophiques : la théorie physique d'Anaxagore qu'un beau chant du chœur exposait dans le *Chrysippos* d'Euripide, était chez Pacuvius, et peut-être dans un remaniement de ce drame, présentée par un seul personnage. Pylade ne veut pas entendre parler de l'image d'une Fortune aveugle posée sur une boule roulante et qui régit le monde; il donne raison à ceux qui attribuent tout au hasard ; mais ses considérations manquent par trop de logique et de rigueur. L'effet des drames de Pacuvius a été grand et durable. La lutte de générosité des deux amis dans le *Chrysès* excita une explosion d'enthousiasme : les spectateurs se levèrent pour applaudir. Du temps de Cicéron le *Jugement des armes*, *Teucer*, *Iliona*, *Niptra*, même *Medus*, mais surtout *Antiopa* étaient souvent représentés et accueillis avec faveur. *Antiopa* fut si fréquemment reprise que des amateurs du théâtre reconnaissaient la pièce aux premiers sons du joueur de flûte ; il y avait encore parmi les contemporains de Perse des admirateurs de ce drame. Le *canticum*, dans lequel Ajax avant sa mort se plaignait de l'ingratitude dont il était victime, fit à l'occasion des fêtes funèbres de César assassiné une impression saisissante ; on crut que le dictateur lui-même parlait. Un passage à effet pour l'acteur était le discours violent, par lequel le vieux Télamon recevait Teucer à son retour. Les yeux étincelaient sous le masque ; de

la colère furieuse, sa voix passait à la douleur la plus touchante. L'ombre sanglante et la sombre complainte de Déiphilus assassiné excitaient l'horreur dans tout le théâtre. Les cœurs se fortifiaient à la vue de l'énergie héroïque d'Ulysse mortellement blessé, aux paroles viriles de ses compagnons, et on trouvait que le poète romain avait ici modifié à propos le ton sentimental de son modèle grec. Antiopa et Médus entre autres passaient pour des rôles heureux et avantageux. Horace a donné un souvenir sympathique à la soumission généreuse et résignée de Teucer ; Sénèque et Ovide ont mis à contribution des descriptions et des discours du poète. Cicéron même, malgré son admiration enthousiaste pour Ennius, n'hésite pas à accorder la première place parmi les tragiques à Pacuvius. Les critiques du temps d'Auguste, ainsi que Quintilien, le considéraient au moins comme l'égal de son grand successeur Accius ; pour le sérieux de la pensée, la force de l'expression, l'effet puissant des rôles, ils étaient placés sur le même rang. Des connaisseurs, tels que Varron, trouvaient dans les œuvres de Pacuvius plus de soin, une technique plus minutieuse, plus de culture classique. Son intelligence des formes artistiques grecques lui valut le titre d'honneur de *doctus pocta*. La beauté et la correction achevée de ses vers étaient vantées en comparaison d'Ennius, et en effet les sénaires de ses tragédies qui se sont conservés rappellent la pureté du trimètre grec bien mieux que ceux des autres tragiques de la période républicaine ; les septénaires aussi sont harmonieux ; il donne plus de variété aux périodes anapestiques en rendant plus libre la césure comme l'avait déjà fait Euripide. Il possède en maître consommé tous les moyens d'exprimer les nuances ; il sait rendre avec un art égal les vagues légères et tièdes du bain, la douceur de la main de la vieille économe, les grincements de colère et les plaintes touchantes du vieux Télamon, ainsi que les sifflements de la rafale. Varron disait de son style qu'il était plein et nourri. Dans les fragments on re-

connaît encore sa tendance à chercher le relief par l'accumulation d'expressions pittoresques et antithétiques, par le groupement parallèle des membres de la phrase. L'époque de Sylla aimait la construction de ses périodes. Seule la pureté de l'expression vraiment latine par laquelle se distinguaient un Laelius et un Scipion, manquait, selon Cicéron, à ce fils de la basse Italie. Pacuvius n'était peut-être pas arrivé assez jeune dans la capitale pour se familiariser complètement avec la langue des Romains de Rome. Lucilius a relevé chez lui maintes formes choquantes, des idiotismes et des vulgarismes, des hellénismes, des mots composés baroques, qui blessent le bon goût.

L. ACCIUS.

Un demi-siècle environ après Pacuvius, un an avant la mort d'Ennius (584-170), naquit L. Accius, qui devait être le plus fécond des tragiques romains. Le père, affranchi d'un certain Accius, était au nombre des colons qui en 570-184 s'établirent à Pisaurum en Ombrie. Le fils, nature ardente et bien douée, se fit dans la société romaine une situation honorable, et il la conserva grâce au sentiment qu'il avait de sa valeur. Petit de taille, susceptible et emporté, il n'entendait pas la plaisanterie. Le contraste entre ce corps rabougri et une âme portée à l'héroïsme devait lui attirer des railleries ; mais il n'était pas homme à les laisser passer sans riposte. Au cours d'une existence qui dépassa quatre-vingts ans, il vit le peuple romain tourner contre lui-même ses armes victorieuses et mûrir pour la dictature de Sylla. Il connut encore le vieux Caton dans la plénitude de la force et de l'activité ; Caton mourut en effet lorsque Accius avait 21 ans ; et à son tour Accius, dans son extrême vieillesse, fut en relations avec le jeune Cicéron. La culture grecque s'étendait de plus en plus ; dans l'agitation des guerres civiles, l'éloquence publique avait grandi

comme un torrent impétueux, et la littérature s'était développée dans toutes les directions. Un ancien a dit qu'Accius est le centre et le maître de la tragédie romaine. Ce jugement est vrai. Le nombre des titres de ses pièces que les auteurs nous ont transmis (il y en a environ 50) ainsi que la foule des fragments qu'ils nous ont conservés (700 vers à peu près) le prouvent. Il a repris, pour les étendre et les creuser, presque tous les grands cycles légendaires, et il est même allé jusqu'à en épuiser quelques-uns, surtout le cycle troyen, qui est représenté dans son œuvre par 13 pièces. Il a remanié toute une série de sujets déjà traités par ses prédécesseurs. Ainsi, en tête du cycle troyen on retrouve Télèphe qu'Ennius avait mis sur la scène : la différence principale est que le héros n'a pas endossé l'habit de mendiant, comme chez Euripide et le premier remanieur latin, seulement pour se déguiser ; il est bien chassé de son royaume, sans que toutefois au sein de l'infortune il ait rien perdu de sa dignité et de sa grandeur d'âme. Cette manière de traiter le sujet remonte peut-être à Eschyle. Accius suivit les traces de ce poète dans plusieurs tragédies dont le sujet était emprunté à l'Iliade. C'étaient d'abord les *Myrmidones* ; cette pièce mettait en scène les ambassadeurs essayant de fléchir le courroux d'Achille, et, comme l'indiquent le titre et les fragments du drame d'Eschyle du même nom, Patrocle envoyé au combat par son ami et y succombant. A l'exemple du tragique grec, qui dans la deuxième partie de sa trilogie, *les Filles de Nérée*, avait représenté la mort d'Hector et au dénouement le rachat du cadavre par Priam, Accius montrait dans *Epinausimache* Achille retournant au combat, alors que la lutte après avoir commencé près de la flotte, s'étend du côté du Scamandre et de la ville, puis la rencontre d'Achille et d'Hector, ainsi que la défaite du dernier. Si nous refusons d'admettre que le poète en a fait toute une trilogie, il faut du moins reconnaître qu'il a traité aussi les négociations avec Priam, ainsi

que le prouve sans conteste ce vers : « Je n'ai rendu à Priam qu'un cadavre et je vous ai débarrassés d'Hector. » Le caractère d'Achille se révélait comme chez Homère, bouillant et entêté, mais généreux, dans des conversations avec Antiloque et d'autres compagnons ; un messager dépeignait en détail les hauts faits du héros et préparait l'entrée en scène du fier vainqueur, dont l'âme élevée n'avait pas cédé au désir d'une basse vengeance. *Nyctegresia* était tirée de la Dolonie et représentait la sortie nocturne de Diomède et d'Ulysse, et leur rencontre avec l'espion troyen Dolon ; c'était le pendant d'un *Rhesus* postérieur à celui d'Euripide ; car le drame romain se déroulait dans le camp des Grecs, par où l'action dramatique perdait évidemment de sa vie et de son intérêt.

Comme différents maîtres de la tragédie grecque avaient souvent traité la même fable avec de nombreux changements de détail, l'idée de la contamination devait venir bien plus vite aux tragiques romains qu'aux poètes de la *Palliata*. Ennius, par exemple, semble déjà avoir utilisé dans son Iphigénie, à côté d'Euripide, à qui il emprunta le fond, une œuvre de Sophocle. De même Accius, dans son *Armorum judicium*, a fondu ensemble Eschyle et Sophocle. L'habile dialecticien se laissa séduire par le plaisir d'exposer les débats des deux adversaires devant les chefs grecs, non pas comme l'avait fait Pacuvius, en manière d'entrée en lutte, mais dans leur complet développement. En revanche la suite, dans laquelle la destinée du héros humilié s'accomplissait, était en partie une reproduction textuelle de l'*Ajax furieux* de Sophocle ; une des différences était que le premier entretien d'Ajax avec Tecmesse à l'issue d'un accès de folie, au lieu d'être rapporté comme dans l'original grec, avait lieu sur la scène. La réconciliation de Teucer et des Atrides, ménagée par Ulysse, était aussi traitée d'une manière libre. La fable de *Philoctète* se présentait au poète dans trois œuvres fort différentes des trois grands maîtres

de la tragédie grecque, sans compter des pièces moins anciennes d'un ordre inférieur. On peut démontrer péremptoirement qu'Accius a emprunté beaucoup de choses à Eschyle, la disposition générale à Sophocle, et bien des détails à Euripide. Ulysse est accompagné, comme chez Euripide, par Diomède et par un chœur de mariniers qui correspond à peu près à celui de Sophocle : en entrant en scène, ce chœur chantait un hymne en anapestes, et Ulysse décrivait en vers du même genre (peut-être d'après Eschyle), les localités de l'île de Lemnos, qu'il connaissait de longue date. Minerve a changé sa taille et sa voix, afin qu'il ne soit pas reconnu de son ennemi. Par un indigène, il se fait renseigner sur l'état et les dispositions de Philoctète, qui d'ailleurs dépeint lui-même sa misère avec plus de détails. Dès qu'il aperçoit l'étranger, Philoctète l'aborde avec des paroles émues, pleines de confiance (en octonaires iambiques) ; il le conduit dans sa grotte, lui montre son lit de douleur, et, lorsque la conversation a pris un tour plus calme, il se fait raconter les aventures de ses frères d'armes. Le rusé fils de Laërte, par ses réponses cordiales, sait gagner sa confiance, et par un artifice entrer en possession des flèches qu'il convoite. Dans le même temps, l'arrivée d'une ambassade troyenne qui, par de séduisantes propositions, espère se concilier le héros abandonné et s'emparer de ses armes, amène des complications et une lutte. Cette rivalité ouvrait un champ fécond pour des discours habiles et bien tournés, pour le développement de pensées politiques et morales, pour la peinture des caractères, pour l'exposition du contraste entre les Hellènes et les barbares. Enfin après de longues hésitations, dans l'âme du héros aigri, mais au fond d'une fidélité incorruptible, se réveillaient l'orgueil patriotique et l'amour de ses frères : il congédiait les séducteurs phrygiens pour se réconcilier avec les Grecs et suivre leurs ambassadeurs sur leur vaisseau.

Poursuivant le fil des événements, tels qu'ils sont ourdis

dans l'épopée de la petite Iliade, le poète montrait dans *Néoptolème* le jeune fils d'Achille qu'Ulysse vient, à Scyros, arracher à la garde de ses grands-parents pour l'entraîner à la guerre ; les armes paternelles qu'on lui apporte exercent un attrait irrésistible sur le bouillant jeune homme. Dans les *Antenorides* (un drame de Sophocle portait aussi ce nom), c'étaient les vaines négociations entre l'ami des Grecs, Anténor, et les députés grecs, parmi lesquels se trouvait encore Ulysse, touchant la reddition d'Hélène et une entente à l'amiable ; la tentative d'un prince hénète, à l'effet de débloquer la ville, échouait ; Anténor avec ses deux fils et une troupe d'Hénètes partait à l'étranger, pour fonder à l'est de la péninsule hespérienne une nouvelle patrie. La ruse de Sinon, la prise de Troie, l'entrevue d'Hélène avec Ménélas et sa trahison à l'égard de son troisième mari, formaient le sujet de *Deiphobus* ; le meurtre cruel du jeune fils d'Hector, ordonné par Calchas et consommé par Ulysse, était le fond d'*Astyanax*. Dans les *Troades*, si toutefois il y avait une tragédie distincte de ce nom, et s'il ne s'agit pas d'une partie de la précédente, on voyait le sacrifice de Polyxène ; *Hecuba* enfin avait sa pièce intitulée de son nom. Ainsi la série des malheurs de la famille de Priam était épuisée. Une pièce d'intrigue émouvante et compliquée, comme les aimait Pacuvius, l'*Eurysaces*, introduisait le spectateur dans le cycle des légendes dites Νόστοι (retours). Le vieux Télamon chassé de son royaume, pauvre et sans assistance, gagne sa vie à Egine ; reconnu par Teucer et par son petit-fils déjà grand, il est rétabli dans ses droits avec l'aide des citoyens.

Accius a encore mis à contribution d'une manière presque systématique le cycle des *Pelopides* dans un groupe de drames, en commençant par la malédiction de Pélops et en montrant dans sept tragédies le démon dont la fureur se transmet de génération en génération jusqu'à son apaisement final. En tête se trouve *Oenomaus* : le fils de Tantale, Pélops, demande à Oenomaus la main de sa fille Hippodamie

et accepte l'épreuve de la course aux chars qui doit coûter la vie au roi de Pise. Puis dans *Chrysippus* venait probablement le meurtre du beau bâtard par Atrée et Thyeste, à l'instigation d'Hippodamie. La haine irréconciliable des deux frères ennemis et l'horrible repas avaient déjà été une fois représentés par Ennius ; l'*Atrée* d'Accius reproduisait ce même sujet. Le poète y marquait en traits vigoureux le caractère d'un tyran impitoyable, méfiant et astucieux ; Atrée a pour devise : « Qu'on me haïsse, pourvu qu'on me craigne. » Son frère, sans être rappelé, est revenu de l'exil avec ses fils et en suppliant ; Atrée soupçonne une nouvelle ruse et dans son imagination sauvage il cherche une vengeance inconnue jusque là. Au malheureux qui sort de table, il jette à la face ces paroles énigmatiques : « Le père lui-même sert de tombeau à ses fils. » La plus grande partie de la pièce était dans ce ton si tendu ; la haine concentrée y siffle et y mord presque tout le temps. C'était un des premiers drames du poète, lorsqu'à l'âge de trente ans environ, il cherchait à percer. En l'an 615-139, dans un voyage qu'il fit en Asie, il s'arrêta à Tarente et lut cette pièce à son hôte, le vieux Pacuvius. Celui-ci loua le son plein et l'élévation du style, tout en le jugeant dur et trop raide. L'auteur comparait lui-même sa poésie avec les meilleures pommes, qui ne deviennent tendres qu'avec le temps : par là il s'engageait à donner avec les progrès de l'âge des fruits toujours plus agréables au goût. Malheureusement, on ne peut établir d'une manière sûre l'ordre chronologique des différents drames, surtout de ceux qui sont reliés les uns aux autres par le fil de la légende. Au crime effroyable d'Atrée, se rattachait dans les *Pelopides* la vengeance que Thyeste et son fils Egisthe, par un terrible retour de la fatalité, sont appelés à exercer ; mais en même temps la propre fille de Thyeste expie par son sang l'attentat dont elle a été victime. Dans *Clytemnestre*, Accius a traité le meurtre d'Agamemnon, non d'après Eschyle, mais d'après une version moins

ancienne ; il paraît qu'ici encore, comme dans le *Dulorestes* de Pacuvius, le personnage d'Oeax intervenait pour aviver la haine jalouse de la reine contre l'époux qui revenait de Troie, et pour assurer l'accord et la complicité de Clytemnestre avec Egisthe. Si *Egisthe*, dont les fragments se rapportent aux mêmes faits, constituait un drame à part, c'est donc que le poète a dû traiter deux fois le même sujet ; la version la plus ancienne, telle qu'elle est contée dans l'Odyssée, donne d'ailleurs à Egisthe le principal rôle. Cette longue série se termine par la réunion des enfants d'Agamemnon dans les *Agamemnonides*. Ils se rencontrent à Delphes : trompée par une fausse nouvelle, Electre croit que la princesse de Tauride a tué Oreste, et elle veut se venger de l'étrangère, ; mais Oreste paraît sur ces entrefaites ; on se reconnaît, et frère et sœurs retournent à Mycènes. A ce sujet, qui a tenté le génie de Gœthe, se mêlait probablement une intrigue des enfants d'Egisthe, Alétès et Erigone, contre les héritiers légitimes de la maison royale ; car les fragments d'un drame intitulé *Erigona*, prouvent que les enfants d'Agamemnon y paraissaient aussi et dans la situation que nous venons d'indiquer. Il faut donc croire que ces deux titres se rapportent à une seule et même pièce.

Accius avait consacré trois tragédies, formant une série chronologique, à la légende de Thèbes et il les avait peut-être rassemblées sous le titre général de *Thebais*. Les *Phéniciennes* étaient remaniées d'après Euripide, mais le poète latin avait changé un motif essentiel. La dure malédiction qu'Oedipe prononce contre ses fils était exclue des données de la fable : Oedipe, pour prévenir toute dissension entre les deux frères, a ordonné imprudemment qu'ils règneraient à tour de rôle. Aussi Etéocle, qui se sent lésé dans son droit d'aînesse, se réclame de ce droit pour refuser à Polynice toute participation au gouvernement et le chasser de la ville. *Antigone* était pour le fond conforme à la pièce de Sophocle, mais la pieuse révolte de la noble fille et sa

tentative pour rendre les honneurs au cadavre de son frère étaient maladroitement mises sur la scène, où une troupe de gardiens remplaçait le chœur des vieillards thébains. Les maigres restes de la pièce romaine prouvent que le parfum délicat du dialogue grec ne se faisait guère sentir dans la longue et plate traduction d'Accius. Dans les *Epigones* (ou *Eriphyla*), la sœur d'Adraste, femme au cœur vénal, pour gagner une misérable parure d'or, envoie son époux Amphiaraüs à la guerre des Sept et à une mort certaine; à la fin elle expie son crime, et c'est son propre fils Alcméon, le général de l'armée des Epigones, qui exécute sur l'ordre d'Apollon la sanglante vengeance. Parmi les personnages importants il y a en outre : Thersandrus, fils de Polynice, le porte-parole des Sept, qui était chargé de décider Alcméon à prendre part à la guerre contre Thèbes, puis son jeune frère, Amphilochus qui implore en vain la grâce de sa mère, l'ombre d'Amphiaraüs qui encourage le vengeur dans l'accomplissement de son devoir, Démonassa, fille unique d'Eriphyle qui souffre vivement de la destinée de sa mère, Adraste, frère d'Eryphile, qui a une explication avec le meurtrier. Au dénouement, la voix d'un devin ou d'un dieu indique à l'exilé le champ de bataille sur lequel il livrera au Thébain le combat décisif où il sera vainqueur. Ce nombre considérable de personnages fait déjà supposer que le poète latin s'est permis ici encore de modifier considérablement l'original de Sophocle. Dans *Alcmeo* et dans *Alphesiboea* il poursuivait jusqu'au bout la destinée du parricide tourmenté par les furies. Son assassinat par les fils de Phégeus qui vengeaient la fraude grossière dont leur père et leur sœur avaient été victimes, formait le sujet de la première pièce; dans la deuxième, l'épouse d'Alcméon assassiné, Alphésiboea, devait venger à son tour sur ses frères le meurtre de son mari; c'est là du moins ce que semble indiquer une allusion de Properce; car il est difficile d'esquisser l'action d'après les rares fragments qui nous restent.

Un des sujets favoris de la tragédie grecque, d'une grande beauté poétique, la fable de Méléagre, unissait des éléments héroïques et démoniaques aux amertumes et aux douceurs d'un roman d'amour. L'intervention chevaleresque de Méléagre en faveur des droits de la chasseresse Atalante, la lutte avec ses oncles qu'il tue, la colère funeste de sa propre mère et finalement la mort du héros fournissaient en abondance des éléments dramatiques, auxquels Euripide avait donné leur forme classique. Le *Méléagre* d'Accius se rattachait naturellement à la pièce d'Euripide. Dans un débat où la jeune Arcadienne demandait la permission de prendre part à la chasse, il était question de l'émancipation des femmes : Atalante se réclamait des exercices virils des jeunes Lacédémoniennes. Puis un témoin oculaire faisait un brillant récit de la mort du sanglier. Les plaintes de la vaillante chasseresse, lorsque le prix lui est arraché, la passion subite d'Althaea se reconnaissent encore nettement dans les fragments que nous possédons. Au même cycle de légendes étoliennes appartiennent *Melanippus*, où Tydée tue involontairement son frère, et *Diomède*. Dans les deux drames apparaissait le roi Oeneus, ici avec son fils, là avec son petit-fils. Ce dernier, comme dans la *Periboea* de Pacuvius, vient au secours de son grand-père contre l'usurpateur Agrius ; mais nous n'arrivons pas à reconstituer avec quelque netteté le plan de la pièce.

Les fragments d'*Athamas* ne sont pas plus clairs. Il est possible que la fable fût semblable à celle d'Hippolyte : le fils du roi, le beau Phrixus repousse les avances passionnées de sa belle-mère, qui est aussi sa tante ; elle le calomnie auprès de son époux et il va être conduit au supplice avec l'assentiment d'un père trop crédule, lorsqu'il est sauvé par l'intervention d'un dieu ; il se réconcilie avec son père après que celui-ci a expié sa faute. Ce drame nous introduit dans la légende thessalienne, à laquelle se rattachent aussi les *Hellenes* (habitants de l'Hellas dans la

Phthiotide thessalienne). Les fragments du drame se rapportent au loyal Pélée : sauvé par Chiron, il prend Iolcos, la ville de son hôte hypocrite, Acastus, dont il châtie la femme pour ses calomnies. Le sujet de Médée (*Argonautae*) se trouve dans le poème d'Apollonios de Rhodes, que Sophocle avait probablement devancé dans ses *Scythes*. Au cours de la traversée, après avoir quitté la Colchide, les fugitifs ont abordé sur les rives des Scythes. La gigantesque construction de l'Argo apparaît aux bergers, qui n'ont pas encore vu de vaisseau, comme un effroyable monstre, et dans leur terreur ils s'enfuient en abandonnant leurs troupeaux. L'un d'eux a observé le vaisseau du haut d'une montagne et il le décrit de la manière suivante : «Cette énorme » masse arrive en glissant de la haute mer et gronde avec » un souffle puissant; elle repousse devant elle les vagues, » soulève violemment de gros tourbillons, se précipite et » fond en avant; l'onde recule, jaillit en arrière et mugit. » Tantôt on croirait voir rouler les morceaux déchirés d'un » nuage, tantôt un haut rocher précipité par les vents et » par la tempête, ou des tourbillons circulaires qui dominent » les vagues dont ils sont assaillis. Est-ce la mer qui se pré» cipite avec fureur sur la terre pour la ravager? Est-ce » Triton qui de son trident détruisant ses grottes jusque » dans les dernières profondeurs où la mer ondoie, en fait » jaillir une masse de rochers qui émerge à la lumière du » ciel? » Il n'en croit plus ses sens, lorsqu'il entend de la musique sortir du vaisseau (est-ce le bois résonnant des arbres de Dodone ou un chant d'Orphée?) et lorsqu'il y aperçoit des formes de jeunes gens. Le roi du pays ou le prêtre de Diane reçoit les arrivants; on le renseigne sur cette invention hardie de la navigation; il salue la « divine Médée » dont la réputation est parvenue jusqu'à lui. Mais en même temps sont arrivés par la voie de terre des envoyés d'Aeétès pour arrêter les Argonautes et pour demander l'arbitrage du roi, leur ami. Jason se montre disposé à renon-

cer à son épouse, pourvu qu'il conserve la toison. Mais la passion de Médée n'en devient que plus ardente; elle reproche à l'infidèle ce qu'elle a fait pour lui et le ramène au devoir. Par un coup de main perfide dont elle est l'instigatrice, on la débarrasse de la poursuite incommode de son frère, et il ne reste en fin de compte au malheureux Aeétès qu'à se lamenter en vain. A la légende des Argonautes étaient également empruntés les *Phinides* : le vaisseau aborde aux rives inhospitalières de Salmydessos, où les malheureux fils de Phinée, à la suite des calomnies de leur belle-mère, ont été enterrés vivants. Les fils de Borée trouvent leurs neveux, les délivrent et les vengent, ainsi que Cléopâtre leur sœur, qui avait aussi été maltraitée.

Pour bien faire voir l'esprit audacieux du poète, il suffit de rappeler qu'il s'est essayé à traiter *Prométhée*; et, à ce qu'il semble, il a fondu en une seule tragédie le Prométhée enchaîné et le Prométhée délivré d'Eschyle. Il a également consacré à la destinée d'*Io* un drame à part. Le *Minotaure* (ou *Minos*) devait correspondre dans ses parties essentielles au Thésée d'Euripide. A la légende d'Hercule se rattachait *Alcestis*. Quelques faibles indices nous conduisent à admettre qu'Accius a composé en outre un drame où il était question de la mort et de l'apothéose d'Hercule, et où les fils du héros paraissaient en scène, comme dans les *Héraclides* d'Euripide. Le sujet d'*Amphitruo* (la même pièce peut-être que les *Persidae*) n'est pas clair; l'hypothèse la plus vraisemblable de toutes celles qu'on pourrait admettre, c'est qu'il s'agissait de la prise de Taphos par Amphitryon et de la trahison de Comaetho à l'égard de son père, le roi Ptérélaïs. La délivrance d'*Andromède* a encore été remise à la scène par Accius après Livius et Ennius. Le poète dépeignait d'abord la misère du pays; l'oracle qui exige que la fille du roi soit sacrifiée à la colère divine, exaspère le mécontentement des partisans de la victime; mais le gendre du roi, malgré toutes les supplications, ne peut se décider à

lutter contre le monstre. Voici venir le libérateur Persée, à qui le père promet sa fille en récompense, mais pour reprendre bientôt sa parole, tandis qu'Andromède ne veut pas renoncer à son sauveur. — Le poète, à qui Perse donnait, en raillant il est vrai, un des prénoms de Dionysos, devait trouver dans la fougueuse tragédie des *Bacchantes* d'Euripide un sujet des mieux faits pour son génie enflammé. La traduction ne pouvait évidemment pas rendre avec un mérite égal les rythmes savants des chants choriques; Accius d'ailleurs n'a nullement cherché à suivre avec fidélité le texte. Les *Partisans* (*Stasiastae*, avec ce deuxième titre *Tropaeum Liberi*, la victoire de Liber) étaient remaniés vraisemblablement d'après un drame plus récent et représentaient la lutte de Lycurgue ou de quelque autre incrédule contre l'armée des fanatiques de Bacchus. De toutes les pièces d'Accius aucune n'offrait plus de points de comparaison avec *Atrée*, cette œuvre de jeunesse, que *Térée*, dont la première représentation fut donnée par le poète à l'âge de 67 ans, et qui a beaucoup de ressemblance avec la première pièce, au moins dans le dénouement. Les dix-huit vers qui nous restent de cette tragédie ne nous permettent pas d'établir comment l'auteur avait développé sa manière et son talent au cours de cet espace de près de quarante ans. Accius est resté conséquent avec lui-même en ajoutant à cette œuvre de sa vieillesse une partie politique considérable — la lutte contre la domination des tyrans — dont l'idée a pu lui être inspirée par les pensées de Sophrosyné dans les beaux chants choriques de l'original de Sophocle.

Si de l'examen des drames empruntés au mythe grec, il semble résulter que les originaux sont pour la plus grande partie de Sophocle, non sans qu'Euripide aussi et même pour quelques pièces Eschyle y soient représentés, il reste un bon nombre de titres et de sujets qui ne se rencontrent que chez des poètes secondaires ou postérieurs, et d'autres

en assez grande quantité sont complètement étrangers au répertoire grec, tel du moins que nous le connaissons. Une foule considérable de figures et de fables nouvelles vint grossir le nombre des anciennes. On remarque surtout une série de noms patronymiques, qui n'apparaissent que rarement dans l'ancienne tragédie attique et jamais auparavant dans la tragédie romaine ; en cela, comme dans la mise en œuvre systématiquement complète de certains cycles, se manifeste la tendance à dramatiser des suites de faits historiques, et l'action du destin s'étendant d'une génération à l'autre. La prédominance marquée de l'élément politique, la représentation des troubles civils, l'avènement, la chute, le rétablissement, l'assassinat des rois et des tyrans, le châtiment des usurpateurs s'accordent bien avec le temps des Gracques, des Marius, de Saturninus, Livius Drusus et Sylla. Les fragments des œuvres d'Accius sont trop courts pour bien nous découvrir les traits caractéristiques de son style, tels que les indiquaient les anciens critiques : le tempérament ardent, la force, l'élan, l'élévation, le son plein et fort, la veine dionysiaque. Au dire de Vitruve, la personne de l'homme se reflétait si bien dans ses poésies qu'on croyait le voir. Ajoutons d'ailleurs que les exemples d'expressions énergiques, passionnées ou amères, douces aussi et touchantes, de descriptions colorées, de chants enflammés, de pensées nobles, fières et viriles, ne nous manquent pas. Les qualités propres des prédécesseurs d'Accius, le relief et la plénitude du vieux vocabulaire, enrichis encore par la peinture de mille nuances, apparaissent également dans ses œuvres ; mais la rhétorique de l'école avait fait des progrès sur la scène comme dans la vie, aussi trouvons-nous chez Accius des périodes pleines et nourries, des antithèses bien marquées, des parallélismes régulièrement mesurés, un enchaînement savant des membres de la phrase. La dialectique paraissait si vive dans les discours et dans les réponses, si frappants étaient les arguments et les répliques

que l'auteur semblait né pour le métier d'avocat; cependant il a reconnu que le sang-froid lui aurait manqué pour cet office. Les titres doubles des tragédies d'Accius nous permettent de conclure qu'elles ont été représentées à plusieurs reprises. Au temps de Cicéron, les drames du poète étaient réputés classiques et on les applaudissait avec enthousiasme. Ils plaisaient surtout aux *Optimates*. Les remontrances d'Eurysacès en faveur de Télamon exilé, l'éloge de ses mérites et de ses services, les reproches à l'adresse des Argiens ingrats qui laissent végéter en exil leur bienfaiteur, furent lors d'une représentation en l'an 697-57 exploités par l'acteur Esope, et avec beaucoup de succès, comme une manifestation en faveur de Cicéron banni. Pour les jeux apollinaires de l'an 710-44, après l'assassinat de César, on choisit Térée. Les *Epigones*, et surtout *Atrée* que Cicéron cite plus souvent que les autres pièces du poète, renfermaient des rôles très aimés; mais Philoctète aussi et Oenomaüs et Médée et Brutus et bien d'autres encore étaient dans ce temps-là connus de tout le monde. Jusqu'à Sénèque, le fécond et puissant tragique jouit d'une grande considération, surtout dans les cercles qui n'étaient pas foncièrement hostiles à la littérature républicaine.

Il y a dans les temps qui précèdent Auguste peu d'auteurs tragiques à citer à côté d'Accius. La littérature avait conquis une place honorable dans la société la plus élevée, comme achèvent de le prouver la situation et la personnalité des tragiques que nous avons encore à nommer. Tel était un contemporain d'Accius, de quelques années plus jeune, C. Julius Caesar Strabon, descendant d'une des plus anciennes familles patriciennes, édile curule en 664-90 en même temps que son frère L. Julius Caesar était consul, né par conséquent après 634-120. Il donna lieu en 666 par sa candidature irrégulière au consulat — il n'avait pas encore été préteur — à de violents débats, et il périt dès l'année suivante avec d'autres *Optimates* dans le massacre que Ma-

rius et Cinna ordonnèrent à leur retour de l'exil. Un des premiers orateurs et des avocats les plus recherchés de son temps, il a été dans sa courte, mais brillante carrière, un vaillant champion de son parti. Il est vrai que sa parole n'était ni entraînante ni passionnée; mais il surpassait tous ses rivaux par un tour d'esprit particulier toujours conforme au bon goût; il possédait le talent de tempérer le sérieux et l'ennui des affaires par un certain abandon plein de grâce, à prêter aux discussions du Forum un attrait dramatique, sans en amoindrir la dignité. Comme poète tragique il occupa aussi une place très considérable, mais il fut en opposition formelle avec Accius, qui dans les réunions du collège des poètes au temple de Minerve, faisait valoir avec quelque ostentation ses droits d'ancienneté et de maîtrise en comparaison du jeune et noble dilettante, d'un demi-siècle moins âgé que lui. Homme du monde et peut-être aussi aristocrate dans ses goûts, C. Julius César Strabon garda toujours l'esprit calme au milieu des noirs orages de son temps; semblablement le ton de ses tragédies était doux et tempéré, plus délicat, contenu et mesuré que violent, élevé et entraînant. De même que la comédie de Térence était devenue plus souple en comparaison de Plaute, de même Julius (c'était son nom d'auteur) dérida le sombre front de la muse tragique, pour lui donner un caractère plus conforme à la nature et une attitude moins raide. Nous ne connaissons que trois titres de ses drames; aucun d'eux ne se rapporte à un des grands poètes grecs. Le titre *Tecmesa* (ce nom fut alors prononcé pour la première fois selon sa pure forme grecque) montre que dans la fable d'Ajax il a mis au premier plan le rôle féminin, que Sophocle et sans nul doute les imitateurs romains avaient relégué en seconde ligne. Par là l'émotion et l'amour devaient forcément l'emporter sur les sentiments héroïques et sublimes. La fable de *Teuthras*, telle qu'on peut la conjecturer, était tout à fait dans le goût des derniers temps. Télèphe, fils d'une femme non mariée, part pour

chercher sa mère; il conserve au roi de Mysie son royaume, obtient comme il lui avait été promis, la fille adoptive de ce prince, Augé, sans savoir qu'elle est sa mère. Celle-ci ne soupçonne pas davantage la vérité et veut percer d'un glaive dans la chambre nuptiale le prétendant qu'on lui a imposé. Mais un serpent se dresse entre eux et les sépare. Augé jette l'épée et avoue son intention. Le jeune homme pour se venger ramasse l'arme et déjà s'élance vers elle. Alors devant l'imminence du danger, elle invoque Hercule, le père de son fils; Télèphe reconnaît sa mère et la ramène dans sa patrie. La ressemblance avec l'*Atalante* de Pacuvius saute aux yeux. Le troisième drame représentait le départ pour l'exil et la destinée d'Adraste. La facture technique et le style des vers (trois en tout nous sont restés) répondent à l'époque; on peut voir dans ces bribes une tendance à l'hellénisme.

Déjà C. Titius, chevalier romain, avait donné à la tragédie un ton plus réaliste. Ce poète était aussi un orateur politique renommé. En l'an 593-161, tout jeune encore, il avait défendu la loi de Fannius contre le luxe; sa peinture forte et violente des pratiques éhontées par lesquelles étaient viciés les procès politiques, est digne d'un comique ou d'un satirique; elle dénote le même talent d'exposition vivante et mesurée qu'on vantait dans les plaidoyers de Julius. Titius aussi, s'il n'avait pas reçu proprement la culture de l'école, avait en revanche beaucoup d'esprit : les jeux de mots, les joyeuses histoires, les idées spirituelles lui venaient en foule ; le sel dont il savait assaisonner ses discours rappelait le sel attique. Ces qualités piquantes paraissaient jusque dans ses tragédies, dont il ne reste qu'un seul titre, *Protesilaus*; par là Titius se rapprochait évidemment, ainsi que Julius, du ton de la comédie, si bien qu'un contemporain, Afranius, prenait pour modèle, à côté de la finesse de Térence, le dialogue de Titius. Chez Térence déjà des critiques attentifs croyaient apercevoir le bout du cothurne, dans des situations où il était à sa

place. D'ailleurs le mélange des nuances propres aux deux genres passait pour une faute.

Vers la fin de la république la poésie tragique, bien que toujours goûtée, perdit d'une manière surprenante sa force créatrice. On se contentait en ces temps-là de reprendre des pièces anciennes et connues. Les exercices de style de Q. Tullius Cicéron sont à peine dignes d'être cités et nous n'en parlons que pour caractériser l'homme et son époque : ce dilettante, admirateur enthousiaste de Sophocle dès sa jeunesse, a raconté qu'étant lieutenant de César en Gaule et en Bretagne, 700-54, il traduisit dans l'espace de seize jours quatre tragédies de Sophocle, parmi lesquelles Electre, déjà remaniée par Atilius, et peut-être Troïlus. Peu de temps auparavant, en août de la même année, il avait traduit deux pièces du même poète, par lesquelles il voulait sans doute introduire dans la littérature romaine le drame satyrique des Athéniens, peut-être pour le substituer au mime comme exode après la tragédie. La visite de Bacchus chez Icarius, paysan de l'Attique, et chez sa fille, a pu fournir le sujet d'*Erigona*. Dans les *Convives*, les héros achéens partant pour Troie festoyaient à l'occasion d'une revue à Ténédos ; mais le banquet finissait mal, et une querelle était allumée par Achille, qui avait été invité trop tard. La tentative de cet écrivain à la plume si rapide n'eut pas même l'approbation de son frère et elle est restée sans effet appréciable sur les cercles de quelque importance. Jules César se sentait aussi attiré vers Sophocle dans son adolescence, car il écrivit un *Oedipe*, imité certainement du poète grec. Ce sujet n'avait pas encore été touché par un Latin avant lui. Octave interdit la publication de cette œuvre de jeunesse, quand on la retrouva dans les papiers du dictateur.

§ 3. — Le drame historique.

(*Fabula praetextata.*)

Dans le genre national du drame sérieux nommé *fabula praetextata*, après Naevius qui le créa, après Ennius qui continua l'œuvre de Naevius, plusieurs poètes des temps postérieurs exercèrent leur talent ; mais le nombre des pièces qu'ils composèrent ainsi resta bien inférieur à la foule des tragédies imitées des modèles grecs ; en outre, de ces rares ouvrages il ne nous est arrivé que de rares citations. On peut bien dire que cette maigre production atteste un défaut d'invention et de fécondité ; il est possible toutefois que le souvenir de plus d'une bonne pièce se soit perdu. Le récit que donne Tite Live de la prise de Véies (358-396) prouve par le ton et par l'accent qu'un épisode important de ce siège a été représenté sur la scène. Au cours d'un sacrifice un haruspice a prédit au roi des Véiens que le vainqueur serait celui qui partagerait les entrailles de la victime. Cette parole a été entendue des assiégeants, cachés dans une tranchée souterraine. Soudain des guerriers armés sortent des profondeurs de la terre et envahissent le temple de Junon bâti dans la citadelle ; en même temps les murs et les portes sont assaillis. Une troupe de jeunes guerriers choisis et revêtus d'habits blancs va chercher dans son temple l'image de la déesse, et comme un mauvais plaisant demande à l'idole si elle veut venir à Rome, elle répond affirmativement, suivant la légende, par un signe de tête, ou prononce même un oui bien distinct. Varron fait en passant allusion à une *togata praetexta* qui mettait en scène, d'après une légende, l'origine des sacrifices solennels célébrés par les femmes le 7 juillet de chaque année en l'honneur de *Juno Caprotina*. Cette pièce, dit Varron, fut représentée peu de jours après un sacrifice de ce genre pendant les fêtes apollinaires, c'est

à-dire dans le courant du même mois (13 juillet). La légende à laquelle le sujet est emprunté a quelque chose de plaisant et se rapproche de la comédie. L'invasion gauloise vient d'être repoussée par Camille, mais les Latins du voisinage veulent saisir l'occasion pour porter un nouveau coup à la puissance des Romains. Ils choisissent un dictateur, Livius Postumius de Fidènes, réunissent une armée et s'avancent jusque sous les murs de la ville. Un héraut apporte aux Romains une sommation : sous peine de voir leur cité détruite, ils doivent resserrer les liens de leur ancienne parenté avec les Latins, en livrant toutes leurs femmes et toutes leurs filles. A cette condition la paix et l'amitié régneront comme par le passé entre les Romains et les Latins. Le sénat délibère et ne sait à quoi se résoudre, lorsqu'une esclave, Tutula ou Philotis, se déclare prête à se rendre auprès des ennemis avec les plus jolies de sa condition, en se donnant pour leurs propres maîtresses. Elles revêtent le costume des femmes et des filles libres, et on les conduit avec force larmes dans le camp ennemi. Le dictateur répartit les Romaines entre ses hommes. Mais sous prétexte que c'est jour de fête chez elles, elles poussent les soldats à boire ; quand la nuit vient, ils sont plongés dans l'ivresse et le sommeil ; alors elles leur prennent leurs épées, et Tutula du haut d'un figuier sauvage (*caprificus*) qui s'élève non loin du camp, fait apercevoir aux Romains un feu qui leur sert de signal ; ils tombent comme la foudre sur leurs ennemis qui succombent sans résistance. En récompense de ce service, le Sénat affranchit toutes les esclaves, leur accorda à chacune une dot, et fit inscrire le jour sous la dénomination de *Nonae caprotinae* dans le calendrier des fêtes. A cette date on offrait un banquet aux esclaves et par des plaisanteries diverses on rappelait le souvenir de cette aventure.

A notre connaissance Pacuvius n'a écrit qu'une *praetextata*, *Paulus*, en l'honneur de la victoire du consul L. Aemi-

lius Paulus sur le roi de Macédoine Persée à Pydna. Les descriptions colorées, les scènes dramatiques et vivantes que nous trouvons chez Tite Live et Plutarque semblent bien trahir la fougue et l'imagination d'un poète. Et il faut en effet recourir au récit de ces deux historiens, si l'on veut se faire une idée de l'abondance des scènes à effet qui pouvaient être empruntées à l'exploit de Paul-Emile ; car les quatre vers qui restent de la *praetextata* de Pacuvius ne suffiraient même pas pour établir et fixer le sujet. Outre les deux principaux personnages, dont les caractères formaient un contraste bien accentué, le poète a pu encore mettre en scène Scipion Nasica, et le fils chéri du consul, Scipion, le futur Africain. Les ouvrages des historiens nous représentent d'une manière saisissante la rencontre des deux adversaires après la bataille, et cette mémorable entrevue offrait au poète la plus riche matière pour exprimer des pensées sérieuses et élevées. Peut-être la pièce a-t-elle été représentée aux jeux triomphaux de Paul-Emile (à la fin de 586-168), à moins qu'on ne l'ait donnée aux jeux de ses funérailles en l'an 594-160.

Le *Brutus* d'Accius était sans doute pénétré d'un souffle républicain ; c'est à cette pièce surtout qu'Ovide a dû emprunter les traits de son beau récit de la chute des Tarquins. Nous avons conservé des sénaires, dans lesquels le roi raconte au devin l'apparition qu'il a eue pendant la nuit : celui-ci, en des septénaires d'une allure solennelle, le met en garde contre l'homme qu'on tient pour fou, et il reconnaît aux perturbations du cours du soleil un signe de la révolution imminente. Un seul sénaire nous est resté du récit où Lucrèce racontait à sa famille l'attentat nocturne de l'infâme Arruns. Enfin nous avons des fragments d'une grande discussion politique sur la réorganisation du gouvernement, c'est-à-dire l'institution des consuls. Accius était l'ami intime de D. Junius Brutus, consul en 616-138, ce même Brutus qui peu après 618-136 éleva un temple à Mars avec

les dépouilles des Lusitaniens; le drame qui glorifiait son aïeul était peut-être destiné aux jeux qui accompagnèrent la consécration du temple.

Decius (ou *Aeneadae*) offrait aussi un intérêt patriotique des plus élevés; Tite Live peut donner une idée des parties brillantes de cette pièce. L'action commençait avant le jour dans le camp romain à Sentinum (409-345). Suivant le rapport d'un espion, tout paraît encore silencieux et calme, lorsqu'un déserteur ennemi, interrogé par le consul, apporte la nouvelle que les Samnites et les Gaulois réunis ont projeté de livrer bataille. Dans un conseil de guerre, Fabius assigne les commandements; il donne à son jeune collègue Décius la conduite de l'aile gauche en face des Gaulois: Décius doit laver « avec le sang des ennemis le sang de ses frères morts jusqu'à ce jour ». On sacrifie, et le pontife dans sa prière demande que les présages significatifs que l'on vient d'observer tournent à l'avantage du peuple romain et de la patrie. Comme le prudent Fabius fait traîner les opérations et se tient sur la défensive, il a une altercation avec le bouillant Décius: l'un se réclame de son expérience, l'autre soutient qu'une trop longue hésitation énerve les plus braves. Les Gaulois s'avancent en chantant un hymne guerrier d'un effet terrible, qui forme un *canticum* anapestique. Le combat, que décrit un témoin oculaire, s'engage avec fureur: « Le domaine des habitants des cieux retentit de cris et de lamentations ». Les Romains sont menacés d'une défaite écrasante. Décius s'est jeté en vain au devant des soldats qui se déroutent; c'est alors qu'il paraît sur la scène; il annonce sa résolution de se sacrifier comme l'a fait son père et de vouer son âme aux ennemis. Il contraint le pontife à lui enseigner la formule de dévotion; puis il se précipite au combat et à la mort. Aussitôt la fortune change de face, le camp des Samnites est pris d'assaut. Au dénouement de cette pièce, les Romains rendaient à Décius les derniers honneurs. Le second titre « les fils d'Enée » donne

à supposer qu'Enée le père des Romains apparaissait à Décius et l'encourageait dans son héroïque dessein.

C'est la vanité personnelle bien plus que la Muse qui a inspiré au césarien L. Cornélius Balbus l'idée de sa *praetextata : Iter* (le voyage). Lors de l'explosion de la guerre civile (705-49) Balbus avait été chargé par César de négocier avec le consul L. Cornélius Lentulus qui avait quitté Rome en compagnie d'autres *optimates* pour tâcher de les ramener. Balbus suivit Lentulus jusqu'à Dyrrachium au camp des Pompéiens, mais sans arriver à un résultat malgré de nombreuses entrevues. Cet insuccès diplomatique lui fournit le sujet d'un drame qu'il fit jouer à Gadès, sa ville natale, dans une représentation à laquelle il présida lui-même. La pièce et surtout les discours patriotiques qu'elle renfermait émurent jusqu'aux larmes... l'auteur.

Observations générales.

Dès l'origine, la tragédie romaine suit les mêmes règles de composition que la *Palliata*, ainsi que la même méthode dans le remaniement des originaux grecs : c'est tantôt une traduction mot à mot, tantôt une imitation plus libre, tantôt une combinaison de plusieurs modèles ; partout la tendance à captiver l'attention par une action plus remplie, par un personnel plus nombreux et des moyens plus forts. Mais la dignité propre à la tragédie exigeait une action plus calme, par exemple un changement moins fréquent des personnages en scène. Le rôle des esclaves y était naturellement relégué au second plan, bien qu'il ne leur fût pas interdit de s'intéresser à la destinée de leurs maîtres. Quelques fragments anonymes permettent de constater que vers la fin de cette première période (depuis les dernières années du 7e siècle de la ville), on s'applique à versifier le dialogue d'après les règles de la métrique grecque. Livius déjà avait mis tout à la fois dans ses pièces des parties chantées, déclamées

(récitatif), simplement parlées. Les *cantica* difficiles en rythmes variés, qui comportaient outre les paroles des mouvements de danse, étaient comme l'ὑπόρχημα débités par un chanteur et accompagnés par un joueur de flûte, tandis que l'élément mimique était réservé à l'acteur : tels étaient par exemple le chant de Cassandre dans le *Cheval de Troie* de Livius, les visions d'Alcuméo, de Cassandre dans *Alexandre*, les plaintes d'Andromaque, d'Hercule, les adieux de Médée à ses enfants chez Ennius, le chant d'Ajax avant sa mort dans le *Jugement des armes* de Pacuvius, le chant de Déiphilus assassiné dans l'*Iliona* du même poète, les éclats pathétiques d'Althaea dans le *Méléagre* d'Accius, etc. Mais au temps de Cicéron l'acteur disait lui-même le grand *canticum* de Teucer dans *Eurysacès*. Là où il y avait dialogue entre deux personnes ou plus, cet arrangement s'imposait. Le récitatif devait aussi occuper une place importante dans la tragédie, car le septénaire trochaïque se trouve employé dans des scènes de sujets et de tons très divers. Le chœur ne manquait pas plus à la tragédie imitée des Grecs qu'à la *praetexta*. Mais comme l'orchestre était réservé aux spectateurs, il prit place sur la scène même dont le *pulpitum* fut élargi à cet effet. Rapproché ainsi des acteurs et éloigné du public, le chœur put prendre quelquefois une part plus directe à l'action, et n'était pas réduit à remplir les entr'actes. Dans l'*Antigone* d'Accius, les gardes postés auprès du cadavre surprennent en flagrant délit l'héroïque jeune fille. Le *pulpitum* devait être assez large pour exécuter des marches et des danses : les restes de chants choriques emportés et vraiment bachiques, tels qu'il y en avait dans le *Lucurgus* de Naevius, dans l'*Antiopa*, dans la *Periboea* de Pacuvius, dans les *Bacchantes* d'Accius le prouvent bien. Mais le chœur n'était pas chez les Romains un élément toujours présent du drame comme chez les Grecs ; plus souvent il paraissait et disparaissait comme dans l'opéra moderne : ainsi le chœur de soldats dans l'*Iphigénie* d'Ennius. Les bergers dans l'*Alex-*

andre du même poète ne sont en scène qu'un moment ; dans le même cas sont les porteurs d'Ulysse blessé au dénouement des *Niptra* de Pacuvius, les gardes d'*Antigone*, les chasseurs du *Méléagre* d'Accius etc... En revanche les compagnons d'Ulysse dans *Philoctète*, les jeunes filles dans les *Phéniciennes*, les Euménides, les femmes corinthiennes dans *Médée*, et d'autres encore, ont pu rester en scène pendant toute l'action. Ainsi l'*Antiopa* de Pacuvius comme celle d'Euripide avait un double chœur : l'un, de citoyens conversant paisiblement avec Amphion, l'autre de femmes échevelées à la suite de Dircé. On reconnaît des mètres anapestiques, dactyliques, crétiques et bacchiaques, sans compter les iambes et les trochées, dans les restes des *cantica*, mais on y chercherait vainement la facture artistique, la pensée abondante et profonde, les images magnifiques de la poésie lyrique grecque. Le nombre des chanteurs, qui étaient des artistes de profession sous la direction d'un maître de chœur, variait selon les besoins. Au début, accompagnés doucement par deux flûtes, ils chantaient à l'unisson des mélodies graves, dont la simplicité faisait toute la grâce ; mais avec le progrès du temps, la passion, la sensualité, la vivacité nerveuse remplacèrent l'antique austérité, et le goût musical du public cessa d'être, comme par le passé, naïf et enfantin. On prit aussi un plaisir de plus en plus grand au langage pathétique, aux façons de parler expressives que la rhétorique fournissait par ses nombreuses figures de mots et de pensée, telles que les manuels grecs les enseignaient et que l'éloquence politique les employait. Les sonorités de la langue latine, relevées encore par un archaïsme discret dans le choix et la formation des mots, dans les flexions et les constructions, servaient à compenser ce que la manière des tragiques romains pouvait laisser désirer de noblesse foncière et d'éclat poétique. En effet la manière dont les tragiques romains concevaient en général le monde n'était évidemment pas celle d'Eschyle et de Sophocle. A la place de

l'auguste Moira, c'était la Fortune ou même le hasard qui régnait dans la tragédie aussi bien que dans la comédie. Par contre les doctrines philosophiques sur la nature, telles qu'Euripide les aimait, y trouvaient place ; comme dans l'œuvre de ce poète, on y exprime des doutes amers sur la providence et sur la bonté des dieux pour le genre humain ; les mensonges des devins y sont bafoués. La sécheresse des croyances philosophiques et religieuses y est cependant compensée dans une certaine mesure par l'énergie virile des caractères, par la fermeté inébranlable et la fière égalité d'âme des personnages qui agissent ou qui souffrent. La vigoureuse rudesse des sentiments, qui est particulière aux Romains, animait aussi ces imitations de la Muse grecque et a dû se montrer surtout dans la *Praetextata*. A côté de discours patriotiques et de superbes récits, au milieu du tumulte et du cliquetis des armes, ces pièces historiques comportaient des changements de scène fort variés. Toujours est-il qu'un aussi fin connaisseur que Quintilien, en se plaçant peut-être, il est vrai, au point de vue du rhéteur et du styliste, mettait la tragédie romaine au-dessus des essais d'un Plaute ou d'un Térence dans la comédie ; Horace lui-même a reconnu que les poètes ses devanciers étaient richement doués pour le cothurne.

L'appareil extérieur du drame sérieux était encore des plus simples, au temps où florissait Accius, et tel que nous l'avons décrit plus haut. Vingt ans après avoir décoré d'une peinture plus artistique le mur du fond de la scène, on agença des coulisses mobiles, les *periactes* grecques (*scaena versilis*) ; grâce à cette disposition les changements de scène, d'ailleurs fort rares, comportaient sur les côtés un change ment des décors, que l'on mettait en harmonie avec le fnod, et pour changer l'aspect du fond on écartait les planches des deux côtés (*scaena ductilis*). Il fallait des machines pour les personnages suspendus dans les airs, comme le Persée d'*Andromède*, pour le char et les dragons de la *Médée* de Pa-

cuvius ; il en fallait encore pour ouvrir aux yeux du spectateur les murs d'un palais et en exposer l'intérieur aux regards (*exostra,* correspondant à l'*ekkyklema*) ; il fallait des trappes pour descendre aux enfers (exemple, l'escalier de l'Achéron sur le devant de la scène), et les deux autels étaient indispensables comme dans la comédie. D'ailleurs pour bien des détails il fallait s'en remettre à l'imagination des spectateurs. Ce n'est qu'à l'époque d'Accius que le masque (*persona*) vint en usage. Le grand Roscius doit avoir été le premier à s'en servir. Les spectateurs qui n'étaient séparés de la scène que par un espace étroit et qui étaient habitués au jeu animé de la physionomie, accueillirent d'abord cette innovation avec mécontentement. Peu à peu, surtout après les perfectionnements apportés dans la fabrication et l'expression des masques, on s'y habitua : le caractère bien tranché de chaque rôle, la colère enflammée d'une Médée, le profond abattement d'un Ajax, la rudesse grossière d'un Hercule, représentés sur le masque en traits invariables, donnaient en quelque sorte aux spectateurs ainsi qu'aux acteurs, le ton fondamental du personnage et en facilitaient l'intelligence. Le feu, que lançaient les yeux à travers les trous béants, n'en paraissait que plus ardent.

Comme en Grèce, la perfection des représentations ne fut atteinte que lorsque la force créatrice des poètes se fut épuisée, et qu'on fut obligé de se restreindre à la reprise de vieilles pièces classiques ; et c'est alors seulement qu'il y eut des amateurs passionnés du théâtre et de fins connaisseurs. Former au métier d'acteur des esclaves bien doués devint une industrie ; on les plaçait en payant chez des maîtres célèbres qui les instruisaient. Le point principal était de développer l'éducation méthodique de l'organe de la voix ; puis on étudiait le débit et les gestes jusque dans les plus fines nuances. Il fallait acquérir au prix de tous les efforts une sûreté absolue dans la récitation des vers, dans l'observation de la mesure musicale. Dans la mimique corporelle, le lan-

gage, pour ne pas dire l'éloquence, des mains et des doigts jouait un grand rôle. Le public exerçait une critique sévère à l'égard même des maîtres éprouvés, et s'élevait contre les plus petites fautes de prononciation en sifflant, en frappant du pied, en proférant des injures, mais il récompensait aussi le talent par des applaudissements et des *bis* enthousiastes. Les cabales et la claque n'attendirent pas longtemps avant de se produire. Les acteurs se permettaient souvent des allusions politiques au temps présent et à des personnages vivants, soit au moyen d'interpolations, soit par des gestes significatifs, et plus d'un obtint de cette façon un grand succès.

Nous ne connaissons pas de coryphées en l'art de la mimique avant le temps de Cicéron. L'affranchi Q. Roscius Gallus a réalisé pour ses contemporains l'idéal de l'acteur au cours d'une carrière longue et glorieuse. Il paraissait doué particulièrement pour la comédie : les parasites et l'entremetteur du *Pseudolus* étaient les rôles où il triomphait, mais on l'applaudissait aussi dans la tragédie. Il avait belle apparence sur la scène, bien qu'il louchât ; et jamais, même dans les situations les plus outrées, il ne dépassait les limites que lui traçait sa distinction naturelle. Il monta encore sur la scène un an avant sa mort, à l'âge de 70 ans, 691-63. Quand il arriva au déclin de la vie, il donna à son débit et à ses gestes, surtout en prononçant les *cantica*, une allure plus lente et remplaça ce qu'il perdait en puissance par plus de finesse et de justesse. Il ne porta sur la scène aucune attitude qu'il n'eut d'abord étudiée. Avec son camarade Aesopus, il était un auditeur assidu d'Hortensius, cet acteur de la tribune oratoire. Il consigna dans un écrit spécial ses idées sur les rapports et les différences délicates qu'il voyait entre l'art de l'orateur et celui de l'acteur. Professeur incomparable, jamais maître ne fut plus difficile à satisfaire que lui et les noms de quelques acteurs comiques de premier ordre qu'il a formés sont arrivés jusqu'à nous.

La tragédie était, au contraire, le domaine propre de Clodius Aesopus, bien qu'il ait aussi obtenu beaucoup de succès dans la comédie. Il avait la voix forte, bien timbrée, une puissance extraordinaire, un pathétique entraînant, une émotion profonde et touchante qui saisissait même ceux qui voulaient y résister. Il s'absorbait complètement dans son rôle et oubliait si bien la réalité qu'un jour dans le rôle d'Atrée, il assomma d'un coup de sceptre un serviteur qui traversait la scène ; c'est du moins ce que rapportait une anecdote de théâtre. Avec le même talent, il savait représenter le personnage viril du guerrier Eurypylus qui, grièvement blessé et presque défaillant, faisait un long récit de bataille au milieu de cruelles souffrances, ou bien l'Andromaque captive d'Ennius, ou bien le Teucer d'*Eurysacès*, à la douce éloquence ; nous avons vu que dans ce dernier rôle il sut tirer un effet puissant de l'amitié qui le liait à Cicéron. Il alla même jusqu'à y ajouter, avec des changements appropriés, un *canticum* d'Andromaque, qui faisait penser à la maison détruite de l'orateur exilé. Deux ans plus tard (699-55), à l'occasion des splendides fêtes de Pompée, il reparut encore pour jouer probablement le Sino du *Cheval de Troie* de Naevius : mais alors ce n'était plus qu'une ruine. Parmi ses devanciers et ses successeurs, il y aurait encore plus d'un nom à citer : Rupilius était très aimé dans le rôle d'Antiopa ; Diphilus obtint un grand succès aux jeux apollinaires de l'an 695-59, dans le rôle de Prométhée ; la main étendue vers Pompée, il lui jeta à la face les vers du Titan. Il y avait des acteurs particuliers pour les deuxièmes et troisièmes rôles ; toutefois cette harmonie et cet ensemble parfait qu'assurait au jeu des acteurs grecs la subordination bien marquée du deutéragoniste et du tritagoniste au protagoniste, ne se retrouvaient pas sur la scène romaine, et les connaisseurs le regrettaient. Enfin, on prit aussi les dispositions nécessaires pour préparer aux œuvres des maîtres une scène digne d'elles. Après que l'immense et

splendide bâtiment élevé par M. Scaurus en 696-58 eut été démoli, Pompée ouvrit en l'an 699-55, pendant son consulat, son célèbre théâtre, le premier qui dût subsister ; 18,000 spectateurs environ pouvaient y trouver place. Sur cette vaste scène, on étala un luxe barbare qui témoignait de la décadence de l'esprit et qui ne fit qu'écraser l'art et la poésie, relégués au second plan. Lors de ces jeux et pendant la représentation de la *Clytemnestre* d'Accius, 600 mulets portaient le butin d'Agamemnon revenant de Troie ; 3,000 vases enlevés à l'ennemi paraissaient dans le *Cheval de Troie* de Naevius. Une *praetexta* offrait un combat où l'on pouvait admirer l'armement varié de l'infanterie et de la cavalerie. Pour habiller un chœur de guerriers, Lucullus prêta 100 chlamydes de pourpre qu'il avait dans sa garde-robe. C'est ainsi que les jeux scéniques, d'abord simples et maintenus en d'étroites limites par la sévérité des censeurs, dégénérèrent en spectacles et en exhibitions pompeuses.

§ 4. — La comédie nationale.

(*Fabula togata.*)

Lorsqu'on eut usé le répertoire dont le remaniement avait été si longtemps à la mode, on en arriva vite à l'idée de porter la vie nationale sur la scène dans des œuvres plaisantes. On avait essayé bien auparavant de traiter dans le drame sérieux des sujets nationaux ; mais la gravité romaine empêcha qu'on ne fît la même tentative pour la comédie. Naevius avait voulu donner à la comédie des coudées plus franches, mais l'intervention de la police y mit bon ordre. Peut-être les petites villes italiques, où le voisinage de la Grande Grèce avait introduit avant la guerre sociale une civilisation plus avancée que dans la ville du Tibre, s'étaient-elles déjà auparavant égayées en mettant sur la scène des facéties empruntées aux choses du voisi-

nage et du présent. Ce progrès si naturel cependant ne se fit voir à Rome qu'à l'époque de Térence, et il fut peut-être le résultat d'une réaction contre la préférence que le cercle du poète accordait aux mœurs et à la culture grecques. En tous cas, le premier poète qui ait gagné un nom dans ce nouveau genre et dont la réputation ait survécu à son existence, n'apparut qu'à ce moment. La scène était en Italie, le plus souvent hors de Rome, dans le sud du Latium. Les personnes et les mœurs étaient italiques ; le costume principal était la toge italique, et non plus le *pallium* grec ; de là le nouveau genre comique reçut le nom de *fabula togata*. Tandis que la noble *praetextata* se déroulait dans les plus hautes sphères de la société, dans les palais des rois ou dans l'entourage des généraux, la nouvelle comédie se passait dans la demeure modeste des petites gens, parmi des ouvriers, des épiciers et autres personnages de la dernière classe, tout au moins parmi des particuliers ; de là son nom de *tabernaria*. Mêler dans la comédie les diverses classes de la société aurait été contraire aux convenances telles que les Romains les comprenaient, et ce préjugé fut toujours un obstacle au libre et complet développement du genre. La rigueur de l'étiquette était poussée à un tel point, que le poète ne devait pas accorder à l'esclave italien, comme à l'athénien, une sagesse plus grande qu'à son maître, ce qui eût été un manque de respect. En général, le ton était un peu plus sérieux, plus sec même que dans la *Palliata*, et d'abondantes maximes y étaient semées pour l'édification des spectateurs. Le nombre des personnages qui paraissaient en scène était moins considérable ; l'action, par suite, était bien plus simple, et moindre la longueur des pièces. Chez les poètes de la *tabernaria*, lorsqu'ils volaient de leurs propres ailes, l'invention n'allait pas loin. Cependant ces tableaux où était représentée la vie bourgeoise et municipale des Italiens à la fin du VIe siècle et pendant les deux premiers tiers du VIIe, nous fourniraient d'inestimables

connaissances ; par malheur, on n'en a conservé que 70 titres de drames environ, provenant de trois poètes, et 450 fragments très courts comprenant 650 vers incomplets ou parcelles de vers.

Les titres sont tous latins. Laissons de côté ceux qui sont empruntés aux noms de personnes, à la parenté, aux événements de famille, aux relations particulières et autres motifs habituels, familiers aussi à la *Palliata* ; les autres présentent un nombre considérable de sujets propres au genre. La *Joueuse de cithare* de la petite ville hernique de Férentinum, dont la population est enthousiaste de la Grèce, la *Jeune fille de Sétia*, de *Velitrae*, l'*Insubrienne*, les *Femmes de Brundusium*, prouvent que toute la presqu'île, du pied des Alpes jusqu'à l'extrême sud, fournissait des types à la *togata*.

Les Compitales et les fêtes mégalésiques forment le fond de plusieurs sujets. Le titre *Satura* rappelle l'ancienne improvisation des paysans italiques, d'où est sortie la *Togata* par le développement le plus naturel. La *Source chaude* (*Aquae caldae*) représentait la vie animée d'une station balnéaire, où les courtisanes élégantes venaient faire parade. *La Jurisconsulte*, *la Recrue au départ*, *le Coiffeur de courtisanes*, *l'Augure* aux gestes de convulsionnaire, étaient des titres et sans doute aussi des rôles piquants. Le vieux droit romain, qui autorisait l'exercice du talion pour les dommages subis, fournissait le motif de la comédie *Talio*. La *Comédie des foulons* montrait une classe d'ouvriers dont la grossièreté et la rudesse étaient bien connues. Il s'agissait d'une rivalité et d'un débat entre tisseurs et foulons, ou bien entre deux représentants de chacune de ces corporations, sur l'importance et la dignité de leurs métiers : « Si nous ne tissions pas, vous n'auriez rien à gagner, vous autres foulons. — Le pauvre foulon n'a de repos ni jour, ni nuit. » Un cordonnier menace un quidam de lui casser les dents avec une forme. Un charlatan fait son boniment. La *Comédie des*

Ediles représentait peut-être les conflits qui s'élèvent entre la police des rues et des marchés et le public. Un ancien brodeur d'habits (*phrygio*), affranchi, raconte avec une noble satisfaction qu'il était habile en son métier, mais qu'il a, en fin de compte, laissé son aiguille à ses maîtres, mari et femme ; puis notre parvenu a pris sa retraite, pour vivre de l'argent qu'il a amassé, ou bien il en gagne par d'autres moyens. Un client marchande avec des tisseuses. Une voleuse, qui a pris de la laine et qui la cache maladroitement, est découverte. On trouve aussi des scènes de dispute entre des bonnes, comme entre servantes dans la *Palliata*. Plus que dans la *Palliata*, les affaires du ménage, le mariage, la vie de famille avec ses joies et ses chagrins semblent placés au premier rang ; les matrones devaient donc jouer là un rôle des plus importants. Mieux que dans la *Palliata*, la matrone sait se faire respecter par son mari. « Tantôt je me montre indulgente, dit une épouse, tantôt maussade, puis je cherche une mauvaise querelle, parfois je deviens grossière comme du pain d'orge. » Ici encore femmes et maris déversent les griefs réciproques qu'ils ont sur le cœur. Il y a des rôles de veuves joyeuses. Une mère, fière de sa condition, à ce qu'il paraît, se raille de l'idée que sa fille puisse épouser un boulanger (*pistor*) : « Pourquoi pas un pâtissier ? je pourrais du moins envoyer des gourmandises à mon petit-fils. » Les maris, les sœurs, les belles-sœurs, les cousins, les tantes, la belle-fille, le beau-fils, la belle-mère, le fils émancipé et soustrait à l'autorité du père, (*Emancipatus*), le fils chassé par son père (*Repudiatus*), le jumeau dont le frère est mort dans le sein de la mère (*Vopiscus*), tous ces titres montrent que dans la *Togata* plus encore que dans la *Palliata*, on traitait des mésintelligences et des difficultés qui peuvent troubler la famille. Le divorce (*divortium*) était un thème qui, après la fin de la deuxième guerre punique, devint de plus en plus familier aux Romains. Les caractères des jeunes gens sont aussi très

divers dans la *Togata* ; on y rencontre le dissipateur, le mauvais sujet qui a maille à partir avec un père rigide, l'amoureux en sentinelle devant la porte de sa belle, le petit-maître, un jeune homme efféminé qui parle un langage précieux, un bègue qui voudrait faire un discours, un mari pris en flagrant délit d'adultère et qui, pour échapper au châtiment, va chercher son salut dans le Tibre. Un jeune homme se déguise en fille pour s'introduire auprès de son amie, d'accord avec elle sans doute ; après une série de complications comiques, il est démasqué par la mère, étonnée et furieuse, mais le pardon ne devait pas se faire attendre (*Epistula* d'Afranius). Un amoureux désespéré, qui s'est précipité dans la mer, comme Sappho, mais qui a été retiré de l'eau par un pêcheur et rappelé à la vie, apprend pour sa consolation à connaître sous un plus beau jour le cœur de sa belle, qu'il avait suivie à Baïes (*Exceptus* d'Afranius). On retrouve aussi dans ces pièces les personnages de l'entremetteur et du parasite. En général, la *Togata* se passe en ville ; cependant on y parle de gens qui viennent de la campagne ou qui y vont et qui, en tout cas, par leurs façons de paysans, trahissent bien leur origine. Seul un paysan pouvait se plaindre de ne trouver nulle part un endroit où se soulager (Afran. 198). Cependant pour chaque pièce en particulier, on ne saurait dire avec assurance si la scène est dans une des petites villes de la campagne ou à Rome. Les fragments de la *Togata* ne permettent guère de constater une différence essentielle dans les mœurs en comparaison de la *Palliata*. Çà et là, on y touche aussi à des circonstances ou à des questions politiques, à des événements historiques. Quelqu'un se plaint que les efforts de l'intrigant sont préférés à la capacité de l'honnête homme. On regarde avec dédain ceux qui parlent osque et volsque et qui ne savent pas le latin. Le mélange de bribes grecques dans la conversation devient une mode, mais offre aussi matière à railleries, soit qu'un

personnage s'exprime ainsi pour briller, soit qu'il ne comprenne pas. Un brave citoyen de Sétia voudrait, dans l'intérêt de ses champs, qu'ils fussent arrosés par le Tibre au lieu de l'être par les eaux d'un marais. Naturellement ces petits bourgeois et ouvriers, vivant loin de Rome, ne pouvaient pas parler comme les habitants plus cultivés de la capitale. On entendait encore dans la *Togata* mainte locution, mainte forme, mainte construction que proscrivait le cercle de Térence ; il y en a même qui étaient étrangères à Plaute, et ne se trouvent généralement pas ailleurs. Cependant le style de ce genre dramatique s'affina si bien au cours du VIIe siècle, grâce à Afranius, son principal représentant, que la langue de ce poète est bien plus voisine de Térence que Turpilius. Afranius ne sort guère du bon ton ; les rythmes et la versification de ses pièces sont les mêmes que dans la *Palliata* ; on y trouve jusqu'à des *cantica*, d'ailleurs réduits aux limites que leur avait données Térence.

Nous ne connaissons pas très bien l'origine des trois célèbres poètes de la *Togata*, et nous avons fort peu de renseignements sur les circonstances de leur vie. Le premier, Titinius, de famille plébéienne, est peut-être celui qui a conservé au genre son caractère le plus pur. Varron le nommait comme un maître dans la peinture des caractères, avant Térence; il citait ensuite T. Quinctius Atta, le plus jeune des trois (ce surnom d'Atta s'applique à une personne qui saute sur la pointe des orteils plutôt qu'elle ne marche). Atta mourut à Rome en l'an 677-77, et il fut enterré à la porte de la ville, sur la route de Préneste. Fronton, collectionneur passionné de mots, vante le riche butin qu'on peut tirer d'Atta en fait d'expressions relatives aux femmes; lorsqu'il parlait ainsi il devait penser surtout à la pièce intitulée *Megalensia*, où les femmes avaient l'occasion de se montrer avec toutes les particularités de leur sexe. Etendons cette remarque : on reconnaît très bien que la *Togata*, comme le Mime syracusain, s'est préoccupée de

conserver à chaque classe et à chaque sexe son caractère propre dans la langue qu'elle leur prête. Du temps d'Auguste encore les drames d'Atta étaient en honneur; cependant, Horace ne les considérait pas comme dignes de figurer dans un salon; il lui déplaisait qu'on en mêlât les senteurs aux parfums de la scène élégante et fleurie que connaissait la Rome de son temps. C'est des pièces d'Atta que nous avons le moins de restes, et c'est des pièces d'Afranius que nous en avons le plus. Afranius, contemporain d'Accius, était issu d'une famille plébéienne; était-il parent ou à quel degré était-il parent du tribun de l'année 557-97 ou du préteur de l'année 569-185, nous l'ignorons. Comme son contemporain un peu plus âgé, le chevalier C. Titius, dont nous avons parlé plus haut, il ne se borna pas à écrire pour le théâtre; Titius, dont Afranius, au témoignage de Cicéron, imitait avec prédilection les discours, exerçait aussi son talent à faire des tragédies; Afranius, outre ses occupations oratoires, se voua avec un succès plus éclatant à la *togata*. Ils avaient l'un et l'autre, nous dit encore Cicéron, le don des jeux de mots piquants (*argutiae*), et Afranius porta la même qualité dans ses pièces; en même temps sa pratique de la parole s'y révèle par des jeux de mots, par le goût de distinguer nettement des idées voisines, par la vivacité et la promptitude des répliques. Ses *cantica* ressemblent à ceux de Naevius et de Térence par le libre emploi de vers très courts à la fin des périodes rythmiques. Il a donné à la *Togata* un vernis très délicat, mais ce fut sans doute aux dépens de la couleur propre de ce genre. Malgré toute sa célébrité, ne confessait-il pas une certaine indigence d'invention, lorsqu'il disait : « Je prends mon bien où je le trouve, quand je ne peux pas faire mieux », lorsqu'il empruntait sans gêne aux Grecs, aux Romains, et surtout à Ménandre, à Térence, dont il admirait particulièrement les œuvres? En effet, nous pouvons encore reconnaître dans les fragments de ses vers mainte imitation qui

rappelle jusque dans le détail des vers de Ménandre. La transformation des mœurs romaines sous l'influence grecque lui fut avantageuse; il n'était pas contraint d'adapter des choses et des notions jadis étrangères, qui rentraient maintenant sans difficulté dans le cadre des idées habituelles. La scène et les personnages restent, il est vrai, foncièrement italiques, mais l'air, le ton, la morale, et les sujets sont grecs, comme l'était devenue la vie d'alors. Les esclaves et les servantes grecs, les courtisanes grecques et malheureusement les mignons grecs y jouent des rôles importants. Quintilien remarque que l'auteur, en introduisant dans ses pièces l'amour pour les jeunes garçons, a ouvert un jour fâcheux sur ses propres mœurs. Les prédécesseurs d'Afranius avaient bien employé des motifs qui rappellent la *Palliata* et ne se gênaient pas de faire quelques emprunts aux Grecs, pour donner à leurs pièces de la saveur ou du relief, mais ces imitations restaient chez eux à l'arrière-plan; Afranius, au contraire, suit de bien plus près Ménandre; et nous rencontrons dans son œuvre une Thaïs qui donne son nom à une pièce. De même dans la comédie *Exceptus* (celui qu'on a tiré des flots), une courtisane napolitaine Moschis était un des principaux personnages. Dans les prologues, qu'Afranius utilisait parfois comme Térence pour analyser et justifier sa manière artistique, des divinités grecques prenaient souvent la parole : par exemple Priape, le démon lascif de Lampsaque, gardien des jardins; ailleurs, c'est la sublime *Sapientia*, déjà figurée par Ennius dans un célèbre passage des Annales, qui se présente comme la *Sophia* grecque. Elle s'y donnait pour la fille d'*Usus* et de *Memoria*; l'auteur avouait par là sa philosophie épicurienne. Ce n'est pas le seul endroit où Afranius ait mis à la scène des personnages allégoriques; il fit monter sur les planches une déesse *Remeligo* (le retard) qui était envoyée par les Lares de la maison pour empêcher tel ou tel événement d'arriver. Ses citations supposent une

culture littéraire poussée assez loin : « Il n'est pas facile, dit Pacuvius, de trouver une femme bonne, une seule » ; cela est mis vraisemblablement dans la bouche d'un coureur de gitons. Une autre personne parle de « mauvaises poésies ». Une épouse mécontente de son mari envie les femmes de la scène qui gouvernent si facilement les hommes par une habile distribution de mauvaise humeur et d'amabilité (100). Ainsi que dans la *Palliata* nous remarquons des expressions hybrides imitées du grec, comme *perpalaestrικῶς*, des jeux de mots (112) et des proverbes (274) grecs. Un maître d'école, Pausias, a interdit à un élève d'entrer en classe, avant d'avoir acquitté ses frais d'études (93). Maints titres de drames reproduisent sans autre explication des titres grecs. De même la fable est formée d'éléments à peu près identiques ; cependant le droit et autres choses de ce genre y sont mis en conformité avec les coutumes nationales.

On peut dire en général qu'Afranius avait rempli la *Togata* de l'esprit de la *Palliata* ; il doit aussi avoir rendu l'action plus pleine en comparaison de ses devanciers, et y avoir introduit un personnel plus nombreux. Dans le *Vopiscus* par exemple, on peut nettement distinguer les rôles de plusieurs hommes, de femmes vieilles et jeunes, d'une bonne, d'un serviteur, d'un parasite ; bien plus, des groupes parallèles y agissaient en opposition les uns aux autres, et s'il est difficile de déterminer le développement de l'action, on peut affirmer qu'elle était assez compliquée. C'est l'histoire de deux conjoints qui se réconcilient après s'être séparés par la faute du mari. La femme avait conçu de lui deux jumeaux ; à la suite d'une fausse couche elle met au jour un enfant mort ; plus tard, le second vient au monde à terme, et bien vivant ; alors le père répudie à la fois la mère et le nouveau-né. Après un temps dont nous ignorons la durée, l'infidèle finit par se repentir, il est entraîné par une vraie passion vers celle qu'il a abandonnée ; mais il ne peut réus-

sir à renouer le mariage. Il y a dans la pièce un autre mariage en expectative, un couple déjà d'un certain âge qui ne donne pas un exemple édifiant d'amour conjugal, des gens qui s'entremettent pour conseiller, confesser, aider. Le sujet du *Simulans* est un peu plus clair. C'est le retour au bien d'un mari peut-être ivrogne et colérique, dont la conduite menace de rendre malheureux la femme et les enfants. Une scène conjugale violente vient d'avoir lieu ; la colère de la mère a été apaisée par la prière d'un doux enfant, leur fils. C'est peut-être cette querelle qui donne au beau-père l'idée de la cure héroïque qu'il va tenter sur les conseils d'un ami. Il feint d'être très irrité (de là le titre) et déclare à son gendre sa ferme volonté de rompre le mariage. Or, comme le mari s'est mis dans son tort et que l'épouse possède en dot la maison qu'ils habitent, c'est au mari à faire son paquet et à tout quitter. Il n'a en propre que peu de chose ou rien, et on le met à la porte sans autre forme de procès. Cette exécution humiliante a lieu sur la scène, en présence de toute la famille et même des domestiques. C'était sans doute le beau-père qui commençait par lui reprocher tous ses méfaits, puis la troupe des parents et des serviteurs tombait sur lui en chœur pour lui jeter à la face sa condamnation et leur mépris. Au fond leurs sentiments n'étaient pas si terribles. Le mari chassé rentrait en lui-même, envoyait son fils pour intercéder en sa faveur auprès du grand-père, promettait de s'amender et obtenait à ce prix, avec son pardon, le droit de rentrer parmi les siens. Ce drame de famille si moral fut représenté en l'an 697-57 (aux jeux apollinaires ?) et le *canticum* que débitait le personnel domestique pour châtier le mari servit à une démonstration politique. Le consul Lentulus Spinther qui présidait à la représentation, travaillait alors avec tout le parti des *optimates* à obtenir le rappel de Cicéron exilé ; à cette occasion, il tâcha de gagner l'opinion publique en faveur de l'illustre orateur. D'après ses instructions les chanteurs de ce *canti-*

cum tournèrent, comme un seul homme, leurs regards, leurs gestes et leur voix vers Clodius, qui était assis parmi les spectateurs, comme pour mettre le célèbre démagogue à la porte du théâtre.

Même au temps d'Auguste, Afranius avait aussi bien que Plaute ses admirateurs, qui l'honoraient comme le Ménandre de la *togata*. Sous Néron, pour la fête des *ludi maximi*, que l'empereur en reconnaissance « de l'éternité de l'empire » célébra avec une prodigalité insensée, on représenta entre autres une pièce de lui, l'*Incendie* (*Incendium*), et à cette occasion, on abandonna aux acteurs une foule de meubles et d'objets précieux qu'ils purent sauver de la maison en flammes.

La Farce campanienne.

(*Fabula atellana.*)

Dans le même temps, ou tout au plus dix ans après, le genre si ancien des farces improvisées se perfectionna au point de recevoir droit de cité dans la littérature. Nous avons parlé des vers railleurs et mordants (*versus fescennini*) qui accompagnaient les divertissements rustiques de la *Satura*; nous avons dit comment à Rome les jeunes gens de bonne famille, après avoir vu des acteurs étrusques, trouvèrent plaisir aux jeux mimiques accompagnés de vers joyeux, sans donner toutefois aux spectacles qu'ils offraient une action dramatique et sans les produire sur une scène publique, ainsi que les artistes de profession. La Campanie, de même que la Grande Grèce, avec ses villes riches de population et de plaisirs, Tarente surtout, était alors le rendez-vous d'une foule d'acrobates et de jongleurs qui apportaient au public italique les tours les plus goûtés dans la Doride, leur patrie. Ils imitaient l'allure et la voix des hommes et des animaux, les paroles et les gestes d'une

personne ou successivement de plusieurs, les caractères, les particularités de certaines classes ou professions, par exemple du médecin ou du charlatan ambulants ; ils jouaient dans des improvisations burlesques des scènes de la vie journalière. Ces farces étaient de genres très divers, comme le prouve le grand nombre de noms différents que l'on donnait à ces bouffons suivant leur savoir-faire et leur spécialité. Les uns exhibaient leurs talents sur des places publiques au milieu de la foule, d'autres le faisaient en de nobles maisons pendant les repas. Ces bouffonneries auxquelles se délectaient surtout les grands seigneurs, fleurirent particulièrement depuis l'époque des épigones. Le réalisme le plus grossier, une indécence brutale s'y étalaient comme dans leur domaine. Un des personnages les plus licencieux et les plus divers qui y paraissaient, était le *Magodos* ; comme un magicien, il possédait l'art de se transformer et de jouer dans la même pièce, en exécutant des danses obscènes, plusieurs rôles d'homme ou de femme, soit un ivrogne libertin devant la porte de sa maîtresse, soit une femme mariée en rapport avec des amants ou des entremetteurs. Il empruntait ses sujets à la comédie ou bien il en inventait de nouveaux. L'*Hilarodos* parodiait la haute poésie lyrique et la haute musique (dithyrambe, citharédique), ainsi que la tragédie ; il représentait la rencontre de Dionysos avec Ariadne, le Cyclope donnant une sérénade à Galatée, Ulysse naufragé et qui ne sait plus le grec. Le Mime, tableau réaliste de la vie et des rues, avait pris depuis longtemps un développement classique à Syracuse, grâce à Sophron, contemporain d'Euripide, mais un peu plus âgé ; peu de temps avant Théocrite, sous le premier Ptolémée, Rhinthon créa l'*hilaro-tragédie*, parodie genre Offenbach, et l'adapta adroitement à la scène de Tarente, en se servant du dialecte de cette ville. Les sujets qu'il traitait nous sont assez connus par des titres tels qu'Amphitryon, Iphigénie à Aulis, Iphigénie en Tauride, Médée, Oreste, Télèphe, Mé-

léagre ; mais de la manière dont il les traitait nous ne savons qu'une chose, c'est qu'il a travesti les anciennes fables tragiques pour exciter le rire.

Les Osques aussi avaient un goût naturel pour la bouffonnerie et la caricature réalistes. Comme les Campaniens d'aujourd'hui, les Campaniens de l'antiquité naissaient bouffons, et le dialecte osque semblait créé pour le gros comique. Le caractère grossier et sensuel de la race se montrait aussi bien dans sa langue que dans ses mœurs, et son vocabulaire avait l'honneur douteux de passer pour un trésor d'expressions éhontées et ordurières (*obscena*). Les colons grecs, leurs voisins, crurent que cette grossièreté était commune à toutes les populations de même race, si bien qu'ils enveloppèrent avec eux les Latins sous la dénomination méprisante d'Opiques. C'était un Osque, ce fameux Messius Cicirrus qui, d'après le récit d'Horace, amusa si fort Mécène et ses compagnons de voyage pendant un repas pris dans la villa de Coccéius, en exécutant avec le bouffon Sarmentus un duo d'injures qui rappelait clairement le caractère natif de la *Satura* ; et quand Cicirrus priait ironiquement son partenaire de jouer Polyphème sans masque ni cothurne, il est probable qu'il pensait à l'*hilaro-tragédie* des Tarentins. A Capoue et dans d'autres villes osques, on se délectait déjà longtemps avant la conquête romaine aux représentations d'une grosse farce indigène, où l'on parlait le dialecte de la région, et où des caractères toujours les mêmes, empruntés à la société et à la famille, étaient représentés par des personnages traditionnels. Ce jeu carnavalesque devint à la mode vers le temps de Naevius parmi la jeunesse romaine; mais la farce, bien que jouée devant une grande foule, resta du domaine privé. Il n'était perçu aucun droit d'entrée, et pour éviter de compromettre leur dignité, les jeunes gens libres qui jouaient paraissaient masqués sur le théâtre. Il se peut que Naevius ait mis à la scène dans sa comédie des *Masques* (*Personata*) une de ces

représentations d'amateurs : il aurait dès lors expliqué son sujet par cet ingénieux prétexte, que, les acteurs de profession faisant défaut pour le moment, il avait accepté avec plaisir le concours gracieux d'amateurs masqués. Il faut peut-être attribuer à l'influence de Sylla le goût plus vif que l'on prit à Rome pour la farce osque, et les perfectionnements qu'elle y reçut. Pour oublier les sombres préoccupations de sa vie, cet homme de sang aimait la société des bouffons et le laisser-aller des cabotins. De même qu'après les trilogies les Grecs se rassérénaient par le spectacle du drame satyrique, on prit alors à Rome l'habitude de clore la représentation tragique par un épilogue bouffon, l'*exodium*, et à cet effet on choisit la comédie osque, qui parfois faisait aussi des emprunts à l'*hilaro-tragédie* des Tarentins. L'ancien privilège des amateurs fut étendu aux acteurs de ces pièces ; l'emploi du masque leur fut prescrit ; ils conservèrent tous leurs droits civils et leur inscription dans la tribu comme dans l'armée.

La farce osque fut élevée à la dignité d'un genre littéraire et artistique par L. Pomponius, de la colonie latine de Bononia. Saint Jérôme cite son nom comme celui d'un auteur « célèbre » à la date de 663-91 ; mais l'année de sa naissance et celle de sa mort, la durée et le détail de sa vie sont inconnus. Vers la même époque, Novius, peut-être un peu plus jeune que Pomponius, se distingua à côté de lui et dans le même genre. Il nous reste 70 titres de drames et 200 vers à peine de Pomponius, 43 titres de Novius avec un peu plus de 100 vers. C'est tout ce que nous en avons, et c'est bien peu pour essayer une esquisse de ce genre plein de vie.

Sauf quelques exceptions, la scène de ces bouffonneries était la petite ville d'Atella, l'Abdéra des Campaniens. De là le nom générique de *fabula Atellana*. Les Osques avaient-ils déjà fait aux habitants de ce bourg l'honneur de les distinguer par dessus tous les autres comme des fous de nais-

sance, nous l'ignorons. Certains titres, comme *Satura* de Pomponius, *Exodium* de Novius, rappellent encore les anciennes formes de la farce improvisée. Comme la farce italienne populaire et la *commedia dell'arte* vénitienne d'aujourd'hui, l'Atellane mettait en scène certains caractères particuliers et constants, où le type national osque trouvait son expression la plus complète. Même quand Rome ou quelque autre endroit étranger à la Campanie était le lieu de la scène, les principaux personnages restaient fidèles à leur nationalité, qui était intimement liée avec leur caractère. *Maccus* est par l'esprit un parent de la sotte *Makko*, qui apparaissait dans la comédie attique à ses premiers débuts, peut-être même déjà dans la farce mégarique, et du vieillard imbécile (γέρων μακκοῶν), tel qu'est par exemple chez Aristophane le seigneur Démos tyranisé par le Paphlagonien, chef des esclaves. Mais si le Maccus de l'Atellane n'est pas moins sot, il est plus jeune ; c'est tout au plus un homme fait. Les titres de neuf pièces renferment son nom et il y paraissait dans les situations les plus diverses : nous trouvons Maccus soldat, qui se bat pour sa pitance avec son camarade de lit, Maccus dépositaire et homme de confiance (*sequester*), Maccus vierge et deux Maccus jumeaux. Novius y a encore ajouté Maccus gargotier (*copo*) et Maccus exilé ou émigré (*exul*). Le niais prend avec mélancolie congé du chambranle de la porte, où il s'est souvent cassé la tête, et du seuil où il s'est brisé tous les doigts en tombant. Au vieillard de la *Palliata* correspond le *Pappus*, traditionnellement sot et au plus haut degré; ce vieillard ramolli, le πάππος des Grecs, portait sur la scène son nom osque *Casnar* (*casinar*, tête grise). Nous croirions qu'il devait surtout plaire dans le rôle de candidat malheureux (*Pappus praeteritus*), si nous étions tout à fait sûrs que ce motif a été traité sous un même titre par les deux poètes. Les préparatifs de l'élection, les prévisions, le contraste des sentiments avant et après le scrutin, pouvaient donner lieu à des scènes très

amusantes. Comme on s'y attend, le sot ambitieux est pitoyablement déçu. Pappus agriculteur (*Pappus agricola*) revient à Rome et s'aperçoit pour son malheur qu'un rival a profité de son voyage à la capitale pour séduire sa femme. En revanche c'est lui qui paraît avoir joué le rôle d'amoureux égrillard dans la *Hernie de Pappus* (*Hirnea Pappi*) et dans la *Fiancée de Pappus* (*Sponsa Pappi*). Le *Bucco* aux joues enflées et aux puissantes mâchoires, espèce de fanfaron qu'on ne pourrait guère mieux comparer qu'à l'Alazon de la comédie attique, s'est engagé comme gladiateur dans le *Bucco auctoratus* de Pomponius ; une autre fois, dans le *Bucco adoptatus* du même poète, il a changé de famille et s'est fait adopter. Peut-être Novius a-t-il écrit aussi un *Petit Bucco* (*Bucculus*); ce diminutif est probablement un nom tendre donné à Bucco par son père. Le rôle de glouton (*Manducus*) et de parasite revient au bossu (*Dossennus*), le savant de l'Atellane. Dans les *Campaniens* de Pomponius une ordonnance du gouvernement attribue à Dossennus en même temps qu'à la corporation des foulons le privilège d'être nourri aux frais du trésor. Dans la *Philosophia* du même, il doit prouver sa science en découvrant le voleur d'un vase ou d'une parure en or, mais il se récuse fièrement quand on lui demande d'exercer gratis son art divinatoire (peut-être était-il lui-même le voleur). Dans le *Maccus Virgo*, il figure en pédagogue, maniant la verge avec emportement. Dans une autre pièce, une inscription mise sur son tombeau vantait la sagesse (*sophia*) du défunt. Novius dans ses *Duo Dossenni* représentait en même temps deux Dossennus, probablement adversaires et rivaux. A ces personnages s'ajoutait comme un farceur de profession le fou *Sannio*, ainsi nommé de la grimace insolente dite *sanna*; comme les φλύακες grecs, par la voix, les jeux de la physionomie, les gestes et les mouvements du corps, par des imitations, par des insanités de toute espèce accompagnées ou non de paroles, il faisait le jocrisse ou le polichinelle. Dans

sa *Comédie des fous* Naevius mit un certain nombre de Sannions.

L'*Atellane* devait offrir aux yeux une image de la vie extrêmement riche et beaucoup plus variée que la *Palliata*, que la *Togata* même. La meilleure preuve s'en trouve dans la foule bigarrée des titres, qui par malheur sont à peu près tout ce que nous avons conservé des drames ; en effet, de 67 pièces il ne reste plus qu'un petit fragment pour chacune, le plus souvent un seul vers ou bien quelques mots, rarement deux vers et tout au plus trois ou quatre vers suivis. On y voyait la fête des matrones au premier mars (*Kalendae Martiae*), la joyeuse fête de Minerve, qui commençait le 5ᵉ jour après les ides de mars (en comptant ce jour même des ides-*Quinquatrus*) et que célébraient les ouvriers des deux sexes, les artistes, les médecins, les poètes, les savants et surtout les écoliers. Un esclave se réjouit de voir venir la fête des Saturnales. Les agissements des partis politiques et municipaux étaient mis en lumière dans le *Candidat* (*Cretula* ou *Petitor*) et dans l'*Héritier candidat* (*Heres Petitor*) où le principal personnage organisait à grands frais un splendide banquet ; c'est ensuite le crieur public (*Praeco posterior*), l'inspecteur des mœurs (*Praefectus morum*), le sacristain (*Aeditumus* : il se trouve très malheureux dans son service), l'augure, l'aruspice qui est en même temps le barbier du village (*Aruspex vel pexor rusticus*), le médecin, le gladiateur (*Auctoratus*). Le titre de *Collegium* devait s'appliquer à une corporation d'artisans. Le *Gagne-petit* (*Cerdo*) était le titre d'une pièce de Novius. Parmi les ouvriers, ce sont comme dans la *Togata* les grossiers foulons qui occupent la première place, ainsi que le prouvent les titres des deux poètes où leur nom (*Fullones*) figure. Novius composa la *Fête des foulons* (probablement les Quinquatries — *Fullones feriati*) et l'*Atelier des foulons* (*Fullonicum* ou *Fullonium*), Pomponius fit la *Dîme du foulon* (*Decuma Fullonis*). Parmi les autres métiers, on voit un meunier

(*Pistor*), qui vole à ses voisins le blé qu'on lui remet pour le transformer en farine, et des pêcheurs (*Piscatores*). Un voleur jure par sa patronne, la sainte Laverna (Novius 105). Le *Rusticus* de Pomponius et l'*Agricola* de Novius différaient entre eux comme un paysan et un agriculteur (ἄγροικος et γεωργός). De la campagne, Novius a dépeint encore le paysan qui vit de la vente des figues (*Ficitor*), les vignerons (*Vindemiatores*), le bouvier (*Bubulcus*). C'est Pomponius qui semble avoir mis en scène un valet de ferme détenu dans une maison de correction (*Ergastilus*). Quatre pièces du même poète ont trait au cochon. Il est évident que le *Cochon malade* (*Verres aegrotus*) et le *Cochon bien portant* (*Verres salvos*) se faisaient pendant; puis venait le *Cochon gras et châtré* (*Maialis*, destiné à être offert en sacrifice à Maia, déesse du printemps et protectrice des campagnes). Bien d'autres titres encore montrent que l'action se passait à la campagne : nous connaissons l'*Anesse*, la *Chèvre*, la *Vache*, les comédies de la *Pioche*, de la *Poule*; et plus d'un fragment prouve que les personnages étaient des campagnards. Chacun des caractères traditionnels pouvait se produire sous les traits du paysan, nous l'avons déjà vu. Les vieux glossaires désignent encore le *Bucco* par le nom de *Rusticus*. Comme le mime de Sophron, l'Atellane imitait la langue des paysans et de l'homme du peuple. Les *Campani* et les *Galli transalpini* de Pomponius pouvaient avoir un air local et présenter une peinture caractéristique des particularités de leur race. Novius donna les *Soldats de Pométia* (*Milites pometinenses*); il y mettait sans doute en scène la garnison de la marche de Pométia, appelée ainsi de l'ancienne ville volsque Suessa Pométia que les Romains avaient colonisée dès l'année 371-383.

Une variété à part mérite d'être signalée, je veux dire les pièces mythologiques qui rappellent l'*hilaro-tragédie* de Rhinthon et le drame satyrique des Athéniens ; notons d'ailleurs que la comédie attique proprement dite ne s'est

jamais abstenue de travestir des sujets héroïques. On peut citer le *Faux Agamemnon* (*Agamemno suppositus*) et *Marsya*, de Pomponius, les *Phéniciennes*, de Novius. Une légende sur Hercule qui, dit-on, levait en Italie la dîme de tous les revenus, a probablement fourni à Novius le sujet de son *Hercules coactor*, Hercule collecteur d'impôts. La croyance populaire aux esprits malins fournissait aussi des motifs. L'un de ces esprits est décrit dans Novius (30) ; il se transforme en animaux de tout genre et dévore tout ce qu'il touche. Le *Pytho gorgonius* de Pomponius devait être un épouvantail de cette sorte : c'était le dragon pythique à tête de Gorgone avec des dents aiguës et saillantes. On appelait *Mania* la mère ou la grand-mère des esprits qui rôdent sans repos (*larvae*), pour avoir été méchants pendant leur vie ; les nourrices en menaçaient les petits enfants. Elle sortait, disait-on, de l'enfer et demandait de temps à autre qu'on lui sacrifiât un garçon pour préserver la famille d'un plus grand malheur. En guise d'expiation et afin d'éloigner ses maléfices, on suspendait à la porte d'entrée d'horribles figurines, faites de farine cuite (*maniolae*). Novius mit en scène cette redoutable Mania dans sa *Mania medica* ; elle y jouait le rôle de guérisseuse, mais sa manière de guérir ne devait pas être des plus douces. Par contre, l'esprit protecteur de la maison que l'on avait déjà vu dans l'*Aulularia* de Plaute, reparaissait aussi dans le *Lar familiaris* de Pomponius. Le sujet qu'Ennius jadis avait traité dans la satire *Lutte et dialogue entre la vie et la mort*, se retrouve dans l'atellane de Novius : *Mortis et Vitae judicium*. Les deux adversaires devaient paraître sur la scène comme deux personnages ordinaires, et, à propos d'un cas que nous ne pouvons déterminer, défendre chacun sa cause. Ici on touche du doigt l'antique parenté entre ces assauts d'injures, chers aux Osques, et la *satura*, dialogue où les vieux Latins luttaient à coups de moqueries.

Beaucoup de titres d'atellanes pourraient tout aussi bien

appartenir à la *Togata* ou même à la *Palliata*. Dans le domaine de la comédie de caractère, nous trouvons le *Riche* et les *Gens économes*, les *Débauchés* (*Dapatici ?*), l'*Elégante* (*Munda*), les *Déguenillés* (*Pannuceati*), les *Malveillants* (*Malivoli*), le *Sourd*, qui rappelle le Myllos de la comédie attique à ses premiers débuts et de la farce mégarique. La famille et la parenté ont pour représentants l'oncle, les jumeaux, les frères, la femme richement dotée (*Dotata*), l'esclave qu'elle a amené avec elle en se mariant (*Dotalis*), les esclaves fripons (*Syri*), le mariage, les funérailles. Dans le *Joueur de cithare* de Pomponius, nous voyons, comme une chose toute naturelle, que chaque mari souhaite la mort de sa femme ; nous avons déjà trouvé les mêmes sentiments dans la *Palliata*. Les motifs érotiques ne manquent pas non plus ; nous rencontrons les courtisanes, l'entremetteur, la jeune fille enceinte, celle qui se triple, c'est-à-dire se partage entre trois hommes (*Tripertita*). Les paysans eux-mêmes se payent leur petite maîtresse (*pellicula*). Les titres sont en majeure partie latins ; la forme adjective, fréquente dans la *Palliata* (*Sarcularia*, *Gallinaria*, *Lignaria*, *Tabellaria*, *Togularia*) y est représentée ; on y trouve aussi des titres grecs : *Hetaera* et *Paedium* de Novius (il y a un *Prostibulum* de Pomponius), *Adelphi*, *Synephebi*, *Citharista*, *Concha* de Pomponius, *Zona* de Novius. Chez Pomponius (191), un Grec se vante d'avoir maintenu haut avec quelques compatriotes l'antique renom de l'esprit attique : ce ne pouvait être qu'un parasite.

Le peu de vers qui nous restent ne nous permettent pas d'esquisser le développement même d'une seule pièce. Ces bouffonneries étaient courtes ; elles se bornaient peut-être à un acte et il y paraissait moins de personnages que dans la *Palliata* ; elles se dénouaient tout d'un coup et à la fantaisie de l'auteur. Les petites complications, conflits ou chicanes qu'il fallait cependant bien y mettre, portaient le nom particulier de *tricae* (touffes, tresses), emprunté à des

voisins grecs, d'où le verbe *intricare*, qui était d'un usage courant en latin, et le mot technique moderne *intrigue*. Tel personnage fait des dupes en revêtant un déguisement ou en se donnant pour un autre, voilà un des moyens de ce genre. Un homme doit jouer aux calendes de Mars le rôle d'une matrone et on le lui fait étudier sur la scène (Pomp. 57). Un autre s'est affublé en jeune fille ; il est honteusement démasqué, malgré les moyens dignes d'Aristophane qu'il a employés pour se déguiser (Pomp. 67). L'adultère, l'inceste, l'amour masculin et autres péchés charnels servent de sujets, et on en discute ; à la façon de la farce mégarique, des grossièretés ordurières, tantôt équivoques, tantôt toutes crues, assaisonnent le dialogue. Des ivrognes encombrent la scène (Nov. 36). On entend claquer les coups et notamment les giffles ; un fils conduit même son père devant la porte pour le calotter d'importance aux yeux des spectateurs (Pomp. 142, sqq). De même que l'ancienne comédie attique, l'Atellane se permettait des railleries méchantes contre des citoyens vivants et même considérables, sinon toujours ouvertement, du moins par voie d'allusion ; on est allé jusqu'à y désigner par leur nom des personnages connus. Novius s'exprime sur un poète d'une fécondité excessive en ces termes ronflants et pleins d'affectation : « Aussitôt que parut l'or du soleil, il frappa de sa catapulte à coups redoublés la muraille de cire (les tablettes) » (66). L'Atellane avait un genre de traits d'esprit particulier (*dicteria*) ; sans parler des jeux de mots ordinaires, elle aimait les ἀπροσδόκητα : c'étaient des réponses niaises en apparence et au fond malicieuses, comme en font les paysans en prenant une question au pied de la lettre ; par exemple Bucco, lorsqu'on l'invite à s'acquitter proprement d'une commission, répond qu'il a les mains propres (Pomp. 10) ; ou bien l'on dit d'une personne : « Elle ne boit pas beaucoup de vin ; elle en boit trop » (Pomp. 39). « Veux-tu avoir l'obligeance de t'éloigner un peu », dit-on à un importun : « De combien de pas ? »

répond avec candeur l'indiscret (Pomp. 43). « Pourquoi pleures-tu, mon père ? » dit le fils. Réponse : « Dois-je chanter, par hasard, quand je suis condamné ? » (Novius 113). Un autre est conduit en prison pour dettes ; un assistant demande : « Combien doit-il ? — Mille sesterces. — Je n'ajoute rien, vous pouvez l'emmener » (Novius 115). Un autre exprime cette vérité profonde : « Quand tu auras froid, sage, tu grelotteras (tout comme un autre) » (Novius 116). Si l'on a rendu Pomponius responsable de l'abus qu'après lui Labérius et Cicéron ont fait de ce genre d'esprit, il faut croire qu'il plaisait beaucoup dans l'*Atellane*. Les sentences mêmes affectaient volontiers une forme grotesque. « Qu'est-ce que l'argent ? » demande un personnage chez Novius (46) : « Un bonheur de courte durée, un fromage de Sardaigne (qui va couler bientôt). » Dans un vers dont Cicéron ne donne malheureusement pas le texte, la croyance au *Fatum* était tournée en ridicule. Certains fragments, aimables et gracieux, comme le suivant de Pomponius (163) : « De toutes les grâces Liber lui a fait un diadème », prouvent la variété du ton et des rôles dans l'Atellane.

Les rythmes sont ceux que la *Palliata* emploie le plus ordinairement, ni meilleurs, ni pires ; on y trouvait jusqu'à des crétiques et des bacchiaques. Le septénaire iambique, conforme à la mimique licencieuse et au ton relâché du genre, a dû être le plus employé ; cependant les fragments ne confirment en aucune façon cette prépondérance, pas même sur l'octonaire et le septénaire trochaïques. On ne cite pas d'anapestes. L'Atellane a donc aussi le caractère d'un opéra-comique, puisqu'elle unit des *cantica* à des parties de dialogue parlé ; elle paraît avoir connu les prologues. Les gestes étaient au plus haut point animés, expressifs et outrés. Comme dans le mime syracusain, la langue atteste qu'on s'y appliquait à reproduire jusque dans leurs détails les plus caractéristiques les façons de parler propres aux types mis en scène : expressions, tournures, formes parti-

culières, fautes habituelles, archaïsmes et idiotismes, accent campagnard. Aussi les fragments fourmillent-ils de raretés, de locutions vieillies et inconnues à la ville, à côté desquelles nous trouvons maint spécimen d'une langue tout à fait polie et conforme à l'époque. Si seulement une pièce de ce genre remarquable s'était conservée, elle nous offrirait un tableau richement nuancé de la langue populaire dans ses différentes variétés de lieux et de conditions.

Le mime.

En même temps au moins que l'Atellane et peut-être plus tôt, le Mime fut transporté de la Grande Grèce et notamment de Tarente sur la scène romaine ; c'était alors un simple divertissement, sans texte et sans action dramatique, qui se bornait à représenter par des danses et par des gestes certaines figures et des scènes isolées. En l'an 543-211, pendant les jeux Apollinaires, lorsqu'à la suite d'une alerte soudaine les spectateurs furent appelés aux armes, un vieux mime empêcha, dit-on, que la célébration des fêtes ne fût interrompue, en continuant sa danse avec l'accompagnement d'un joueur de flûte jusqu'au retour du vainqueur. On exécutait à l'orchestre, au pied de la scène, des danses de caractère de ce genre pour remplir les entr'actes ; elles s'appelaient *embolia*, comme à Athènes les chants intercalés entre les épisodes pour remplacer les ensembles de chœurs portaient le nom de ἐμβόλιμα. Entre le *proscaenium* et l'orchestre, on suspendait à une poutre oblique un simple voile en guise de rideau (*siparium*). Presque aussi ancienne que les jeux scéniques introduits par Livius Andronicus, la fondation des fêtes de Flora (*Floralia*) remonte à l'an 516-238, où elles furent célébrées pour la première fois sur l'ordre des livres sibyllins. Peu de temps après, on consacra à la déesse des fleurs un temple attenant au cirque, et en 581-173, la fête devint régulière et annuelle. Pendant quatre

jours consécutifs, du 28 avril au 2 mai, on s'abandonnait à la joie qu'excitait le réveil de la nature. La foule, couronnée de fleurs, prenait place à des tables couvertes de roses. On buvait, on dansait, on donnait des sérénades à la porte des jolies filles. L'humeur dionysiaque et la licence régnaient sans frein ; la splendeur des roses et leur prompte flétrissure exhortaient les convives à jouir largement de ces heureux instants. Aux jeux du cirque vint s'ajouter, avec le temps, une forme plus développée du mime, devenu une bouffonnerie dramatique avec dialogue et chant ; il y paraissait plusieurs personnages, qui ne se montraient plus à l'orchestre comme l'unique bouffon des débuts, mais qui montaient sur la scène comme les autres acteurs. Au temps d'Accius et de Lucilius, ce genre était déjà perfectionné, et il fut, comme l'Atellane, honoré de la faveur particulière de Sylla. Dans les dialogues de l'Orateur, où Cicéron rapporte des conversations qui se tinrent au mois de septembre 663-91, on trouve cité le *Tuteur* (*Tutor*), comme un mime ancien et très gai. Au temps de César enfin, le Mime atteignit son apogée et devint un genre vraiment littéraire ; c'est alors, en l'an 708-46, qu'il fut substitué comme *exode* de la tragédie à l'Atellane et qu'il cessa, par conséquent, d'être réduit aux représentations des *Floralia*. Un chevalier romain, Décimus Labérius (né en 648-106) ne dédaigna pas de consacrer son talent au développement artistique de ce genre. Après avoir mené une vie sans tache et fourni comme poète une carrière pleine d'activité et de succès, il fut, à l'âge de 60 ans, en l'an 709-45, victime d'un malheur que nous allons raconter et auquel il ne survécut que deux années. On lui opposa un rival, et un rival heureux, dans la personne de Publilius Syrus. Ce dernier avait été amené dans son enfance d'Antioche en Italie ; entré au service d'un affranchi, il frappa le noble patron de son maître par la vivacité et l'à-propos de son esprit, autant que par son extérieur séduisant, et non seulement il obtint ainsi sa liberté,

mais on le fit encore instruire et élever avec soin. Par la suite, il s'adonna au mime ; directeur d'une troupe ambulante, il allait de scène en scène, jouant des pièces de sa propre invention, et dans les villes d'Italie il obtint succès et renommée. Quand le dictateur, au comble de la puissance, prépara des jeux splendides pour son triomphe, l'habile et actif Syrus vint à Rome pour faire briller en cette occasion son talent aux yeux du monde. Sa force consistait dans la virtuosité d'improvisateur qu'exigeait le mime, conformément à son origine et à la tradition. Après un moment de méditation, il réussissait à improviser sur la scène un plan bien combiné dans l'ensemble. Fort de ce talent, il provoqua tous ses confrères à lutter avec lui dans un concours où le sujet à traiter serait chaque fois donné par un des concurrents. César, qui devait être le principal juge de ce tournoi, avec les compliments les plus flatteurs, invita Labérius, comme le premier des auteurs de mimes, à prendre part à la lutte ; le poète, la mort dans l'âme, n'osa pas refuser. Les concurrents devaient monter sur la scène pour jouer le rôle principal de leur pièce ; c'est là ce que Publilius faisait toujours et ce qu'il pouvait faire sans hésiter, en sa qualité d'affranchi, tandis que Labérius en se chargeant lui-même d'un rôle, sacrifiait non seulement sa dignité de chevalier, mais encore ses droits civiques et l'honneur d'une vie sans tache. Il est vrai que d'autres personnages haut placés avaient pris part à ces jeux : on avait pu voir au Forum un ancien sénateur et un membre d'une famille prétorienne faisant les gladiateurs. Le dictateur trouva un moyen de réparer le mal, au moins dans la forme : quand le poète descendit de la scène à l'orchestre, il lui tendit l'anneau d'or, et le replaça ainsi dans son ancienne situation; en outre il lui donna comme honoraires une somme d'un demi-million de sesterces, supérieure au cens des chevaliers. Mais la dignité personnelle de Labérius n'en avait pas moins été atteinte : après son humiliation, il ne fut accueilli qu'avec

répugnance par ses égaux dans les rangs de leur classe. Cicéron s'excusa par un jeu de mots méchant : « Je t'offrirais bien une place, si je n'étais déjà à l'étroit sur mon siège. » C'était une allusion à tous les sénateurs indignes que César avait créés, mais il en fut payé par cette réponse mordante : « Il est vraiment étrange que tu sois assis à l'étroit. N'as-tu pas l'habitude de t'asseoir sur deux sièges ? » Le poète offensé s'offrit à lui-même la plus noble de toutes les satisfactions, dans l'admirable prologue qui ouvrait cette représentation extraordinaire. Avec la conscience de ce qu'il était, il rappela qu'il avait su jusqu'à ce jour sauvegarder son indépendance ; ni l'ambition, ni la séduction, ni la crainte, ni la violence, ni l'autorité n'avaient pu l'ébranler. N'avait-il pas autrefois, après le bannissement de Cicéron, refusé un mime à Clodius, et quand le démagogue furieux le menaçait de sa vengeance, n'avait-il pas riposté par un sarcasme : « Que me feras-tu pis que de m'envoyer à Dyrrachium et de m'en rappeler ? » Ce prologue célèbre est devenu classique ; sur un ton mesuré et triste, en un langage d'un souffle poétique et qui s'élève légèrement au-dessus de la langue ordinaire, il exprime avec une délicatesse saisissante les sentiments d'amertume qu'inspirait au poète son humiliation. Ce n'est pas le mime vulgaire, mais un vieillard noble et digne qui comparait devant les spectateurs pour dire adieu au passé qui était son orgueil, avec le pressentiment de l'inévitable défaite que lui prépare le souverain. En effet, comme il l'avait prévu, il succomba dans cette lutte inégale. En souriant César prononça son jugement dans un vers aimable, élégamment tourné, qui déclarait Labérius vaincu (je t'applaudis, Labérius, mais Syrus est vainqueur), et il tendit la palme à Publilius, qui triompha aussi et sans conteste de tous ses autres rivaux. Publilius fut assez courtois pour réclamer comme une grâce, dans un vers improvisé, la faveur du vaincu, qui avait pris place au milieu des spectateurs. De son côté,

Labérius introduisit dans le premier de ses mimes qui fut repris par la suite, quelques vers nouveaux où il reconnaissait l'éclipse de sa gloire avec cette modestie dont les natures vraiment nobles sont seules capables ; c'est, disait-il, la loi naturelle qui abaisse et qui élève successivement les uns et les autres. Une lettre écrite le 8 avril de l'année 710-44, quelques semaines après la mort de César, parle d'un nouveau succès de Syrus : il est probable qu'il s'était montré sur la scène aux jeux mégalésiques. Après la mort de Labérius, Publilius régna sans conteste sur la scène romaine ; mais nous ne pouvons pas préciser pendant combien de temps il continua de produire. Il n'a dû laisser que peu de pièces écrites et complètement terminées, car nous n'en connaissons que deux titres, tandis que nous en avons 42 de Labérius. Aussi, pour prendre ou donner une idée générale du genre, est-on forcé de s'adresser surtout à ce dernier.

Seul parmi toutes les variétés du drame romain, le Mime était joué par des femmes dans les rôles féminins. Aux fêtes de Flore, d'après une ancienne coutume, les spectateurs pouvaient contraindre ces actrices à déposer leurs costumes à la fin de la pièce, sans doute pour mieux exécuter à leur goût quelque danse lascive. On raconte que l'année 699-55, pendant les mêmes fêtes, l'austère Caton sortit du théâtre pour ne pas contrarier par sa présence le plaisir de la foule. Seul aussi le Mime dédaigna constamment l'usage du masque. Pour bien montrer que les personnages restaient dans les limites de la plus stricte réalité, les acteurs de mimes paraissaient sur les planches avec des chaussures plates (*planipedes*) sans aucune élévation, de là le nom de *fabula planipedaria* donné à ce genre par les anciens pour le distinguer des drames du cothurne et du socque. Par son organisation toute populaire, le Mime rappelle les commencements de la comédie grecque. A la tête du personnel il y avait l'*archimimus*, qui en était le protagoniste ; lorsque la pièce

était improvisée, c'est lui qui en même temps inventait et conduisait l'action. A ses côtés figurait un deutéragoniste (*secundarius, actor secundarum partium*), qui l'accompagnait toujours en qualité de serviteur ou d'ami, recueillait ses propos, les développait et soutenait l'improvisation par ses bouffonneries : c'était le farceur de profession, le personnage plaisant, le *Sannio* (βωμολόχος), appelé du même nom dans l'Atellane et qui devait exciter le rire par chaque mouvement de son corps, par chaque pli de son visage, par chaque son de sa voix. Les jeux d'esprit ordinaires étaient les mêmes que nous avons vus déjà dans l'Atellane, et ces plaisanteries consistaient surtout à prendre au pied de la lettre les paroles d'un autre. Il paraît que le *Tutor* cité plus haut était un trésor de balourdises de ce genre. Le *Sannio* portait un vêtement coupé comme celui des esclaves et fait comme celui d'Arlequin de pièces multicolores cousues ensemble (*centunculus*).

Autour de ces deux colonnes du Mime venaient se ranger les autres personnages, qui variaient selon les pièces. Le sujet le plus en faveur et le plus commun était le malheur des maris trompés. Ce ne sont plus ici les intrigues amoureuses des jeunes gens avec les courtisanes qui sont mis sur la scène, mais le péché mignon des matrones. Dès le jour du mariage, le rival du mari a usurpé ses droits, souvent même avant lui. Le mari est régulièrement chauve (*calvus*) ; il a donc dépassé l'été de la vie ; souvent il est sourd par dessus le marché et il ne manque pas d'être un parfait imbécile (*stupidus*), qui sert de cible aux railleries de tous et qui partage avec les vieillards de la *Palliata* le privilège d'être toujours trompé. Autour de lui se groupent l'épouse infidèle et le joli garçon qu'elle aime, l'esclave fidèle, confident du maître (*familiaris*), la soubrette rusée (*cata carissa ; carezzare, caresser*), cousine germaine du serviteur intrigant de la *Palliata*, qui sert les amours secrètes de sa maîtresse et qui ouvre les voies à l'amant ; elle porte le manteau court et

carré qui se rejette en arrière (*ricinium*) ; — ce rôle était si essentiel que l'antiquité emprunta au vêtement de l'actrice qui le jouait le nom de *fabula riciniata* pour l'appliquer au Mime, comme on avait déjà dénommé la *palliata*, la *togata*, la *praetextata*. On prenait toujours un nouveau plaisir à la jalousie impuissante de l'inepte Sganarelle, à ses perquisitions maladroites que l'épouse rusée savait toujours arrêter en l'amadouant, aux rendez-vous secrets, aux entrevues des deux amants, aux surprises et aux dangers subits, aux jeux de cache-cache, lorsque l'époux trompé revenait à l'improviste et que l'amoureux effrayé était forcé de se blottir en toute hâte dans un coffre. Dans une pièce de Labérius (*Belonistria*), c'est le beau-fils adulte dont la jeune femme est amoureuse, et il est peu probable que le héros jouait à l'égard de la séductrice le rôle d'Hippolyte. Naturellement le Mime n'excluait pas les autres rapports de parenté : les jumeaux, les sœurs, l'éphèbe, la jeune fille, le tuteur rappellent le répertoire de la *Togata* et de l'Atellane. Une sensualité grossière, les plaisirs de la chair, naturels et contre nature, étaient crûment représentés dans le Mime, non seulement en paroles, mais par des gestes, et Priape marchait sur la scène avec ses attributs les plus licencieux, bien que des jeunes filles, des matrones, des enfants, des dignitaires, et au premier rang le Sénat, fussent au nombre des spectateurs. Encore aujourd'hui on sait que les méridionaux ont sur les mœurs et les convenances d'autres idées que les fils du nord.

A côté de cette mimique outrée, de ces exhibitions impudiques, du bruit des claques, empochées surtout par le *Sannio,* des jeux de mots vulgaires et des coq-à-l'âne (*dictobolaria*) voulus ou non, à côté des drôleries du *Stupidus* qui demandait à Liber de l'eau et aux nymphes du vin, à côté de la langue vulgaire du bas peuple, on trouvait à l'occasion dans le Mime un ton plus distingué, une langue noble, de la politesse et une entente sérieuse de la vie.

Aucun genre comique, semble-t-il, n'a suivi aussi librement et aussi souvent l'exemple de l'ancienne comédie attique dans les allusions politiques, dans les attaques à des personnes vivantes et parfois présentes, que l'on allait jusqu'à désigner par leur nom. Dans la lutte qu'il fut contraint d'engager avec Publilius, Labérius fit dire à un esclave nommé Syrus, que l'on corrigeait sans doute à coups de fouet et qui cherchait à s'arracher aux mains de son bourreau : « En avant, Quirites? (sauvez-vous!) nous perdons la liberté »; à ce vers tous les regards se portèrent sur César. Ensuite venait cette maxime amère : « On a forcément bien des gens à craindre, quand on est craint de beaucoup. » L'année où devait périr César, dans le mime l'*Oracle des morts* (*Necyomantia*), Labérius jetait un coup d'œil haineux sur le projet prêté au dictateur d'autoriser la polygamie, et en même temps sur l'augmentation de la police des marchés, exercée depuis peu par six édiles. « Deux femmes? cela n'est bon qu'à donner plus de tracas, dit le courtier; il venait justement de voir six édiles (Labérius 63 sqq). » César avait augmenté le nombre des sénateurs et diminué ainsi la considération de ce corps ; de là le mot si juste de Labérius sur les sénateurs appelés *pedarii*, qui faisaient connaître leur vote en se dirigeant vers l'un des différents groupes : « Tête sans langue, voilà la devise du *senator pedarius.* » (88)

Peut-être le mime anonyme *Silphium* (ou le *Marchand de silphium ? Laserpiciarius*) faisait-il allusion à César, qui au commencement de la guerre civile avait accaparé 1500 livres de cette épice précieuse appartenant à l'Etat. En tous cas les prévarications d'un gouverneur de province y sont flagellées. Les poètes Accius et Lucilius furent aussi pris à partie sous leur propre nom : tous deux portèrent plainte pour l'offense qu'ils avaient reçue, mais le premier seul put obtenir une condamnation. Même sous l'empire, le Mime continua à s'occuper des personnages vivants et de la politique du jour.

Mais ce qui faisait la plus grande valeur du Mime, c'est

l'élément gnomique, c'est le nombre considérable des maximes concises et nettes, souvent exprimées en un seul vers. Cet art de frapper des sentences, que Ménandre avait emprunté à Euripide et perfectionné, trouva parmi les dramaturges romains un représentant tellement supérieur aux autres dans la personne de Publilius Syrus, que des recueils de sentences (surtout iambiques et trochaïques) composés à l'usage des écoles dès le premier siècle de la période impériale et puisés à des sources diverses, se parèrent du nom de celui que tous reconnnaissaient comme le maître. Cet élément sérieux et moral suppose qu'à côté des bouffons paraissaient des personnes dignes et respectables, à moins que l'on ne consente à admettre que le poète prît pour son porte-voix le *Sannio* ou le *Familiaris*, lorsqu'il avait à exprimer des pensées comme celles dont nous avons parlé.

Dans ces tableaux fantaisistes de la vie, le temps ne comptait pas ; les transitions sont supprimées, les changements sont instantanés ; un mendiant se transforme tout d'un coup en millionnaire et réciproquement. Les auteurs ne perdaient pas leur peine à chercher des préparations et des dénouements conformes aux règles de l'art. Ils tranchaient le nœud de l'intrigue quand ils ne pouvaient pas le dénouer : le malfaiteur, quelque capitaliste en banqueroute, se voile la face avec son *pallium* et prend la fuite ; le rideau se lève et les spectateurs sont satisfaits.

Les titres qui se sont conservés et les autres renseignements qui nous viennent en partie d'un temps postérieur permettent de conclure à une grande variété de sujets et de situations. Dans sa pièce, l'*Oracle des morts*, Labérius conduisait ses spectateurs à Alexandréa, station de bains (*Aquae caldae :* cf. Atta) voisine du lac Averne, où se trouvait une célèbre entrée des enfers. La *Necyomantia* rappelle les évocations et les consultations de morts chères à Cratinos et aux comiques de son école. On voit ainsi apparaître sur la scène des Gétules qui parlent un jargon maure, des Gaulois (cf.

Pomponius), un des habitants les plus mal famés de Crète, une Etrusque. Dans le *Panier* (*cophinus*), les Juifs, que César favorisait, devaient jouer un rôle. Le Mime représentait souvent des fêtes : un anniversaire de naissance, les aimables *Compitalia* (cf. Afranius) qui se célébraient dans les différents quartiers de la ville en l'honneur des Lares des carrefours, les Saturnales, jours heureux pour les esclaves, les divertissements joyeux des bergers pendant les Palilies (*Parilicii*). Les métiers et professions, le commerce et l'industrie lui ont aussi fourni de nombreux motifs. Par la *Togata* ou par l'Atellane ou par toutes les deux en même temps, nous connaissons les foulons, les pêcheurs, l'augure. A ces titres viennent s'ajouter la vendeuse d'aiguilles (*Belonistria*), les tisseuses (*Staminariae?*), le confectionneur de *Centones* (c'est-à-dire de couvertures pour éteindre le feu — *Centonarius*), le teinturier (*Colorator*), le cordier (*Restio*), les émondeurs (*Putatores* de Publilius), le saunier (*Salinator*), le marteau de fer (*Stricturae*). Les caractères sont : l'oublieux (ou le vindicatif? *Cacomnemon*), le grondeur (*Murmurco* de Syrus), le Colax, que nous retrouvons ici encore. Cicéron recommande quelque part comme un excellent type pour le Mime le jurisconsulte originaire de Bretagne. Dans l'homme aux six doigts (*Sedigitus*), le doigt supplémentaire doit avoir fait toute sorte de farces. Dans le *Scylax* il paraissait peut-être un chien, car Scylax est un nom de chien. Le *Catularius* était probablement un valet ou marchand de chiens. Sous le titre de *Beaux parleurs* (*Late loquentes*), il faut peut-être entendre les philosophes. Dans le *Cordier*, un père avare prend pour modèle Démocrite : comme ce philosophe qui s'était rendu aveugle en regardant fixement un bouclier étincelant au soleil, pour ne pas être obligé de voir le bonheur des méchants, il veut en contemplant l'éclat de son argent, qu'il garde toujours sous ses yeux, se préserver la vue des plaisirs que prend son fils prodigue. Un autre (Labérius 36) offre un avant-goût répugnant de la secte des cy-

niques. Un troisième (peut-être dans le *Cancer*) démontrait (probablement au *Stupidus*) avec tout l'appareil de l'éloquence la doctrine de Pythagore, d'après laquelle l'homme (par exemple cet imbécile) vient du mulet, la femme (celle du même apparemment) du serpent. Très populaire et même proverbial était le mime la *Fève* (*Faba*), dont Cicéron parlait en mai de l'an 693-61; l'auteur, resté inconnu, devait y mettre en action la parenté qui existe, selon la doctrine pythagoricienne, entre la fève et l'homme, et le passage d'une âme humaine dans une fève.

Priape n'est pas le seul dieu que le Mime ait porté sur la scène. On reconnaît évidemment la parole d'un dieu, soit de Quirinus ou de Mars ou de la Virtus ou de Juppiter même, dans les fragments de l'*Ephèbe*, lorsqu'il est dit : « Par notre secours la domination de la *gens togata* s'est étendue », et quand le même personnage ajoute : « Tu veux que je mette fin à l'insolence et à l'avidité de la *togata stirps* ». Ainsi dans la pièce qui porte son nom, la Pauvreté (*Paupertas*) devait apparaître sous la figure d'une divinité, et comme la *Penia* dans le *Ploutos* d'Aristophane, vanter ses bienfaits à un pauvre diable qui soupire après la richesse. La vertueuse indignation des Pères de l'Eglise nous a fait connaître quelques sujets, qu'ils reprochaient aux païens et que nous ne saurions dater : les trois Hercule meurt-de-faim (ceci est tout à fait dans le genre de la farce mégarique), Juppiter après sa mort donnant lecture de son testament, la torture de Dia (cette vieille déesse de la campagne que fêtaient les frères Arvales), la Lune masculine (on comprend ce que devenaient ses rapports avec les femmes), Anubis adultère, et bien d'autres bouffonneries impudiques.

Labérius a peut-être composé une série de mimes sur les signes du Zodiaque, comme semblent l'indiquer les titres *le Bélier, le Taureau, l'Ecrevisse* ; en ce cas les pièces qu'il y aurait consacrées, rentreraient bien dans la variété qui nous occupe. Un exemple authentique du mime mythologique

était offert par l'*Anna Perenna* de Labérius. Ovide a conté cette histoire avec beaucoup de grâce. La nymphe est une maligne vieille fille, qui habite à la campagne; Mars va la trouver pour lui confier qu'il aime Minerve et la prier de s'entremettre. Au commencement, elle le berce de vagues espérances, mais comme il se montre de plus en plus ardent et exigeant, elle feint d'avoir réussi à lui gagner enfin la faveur de la prude déesse. Eperdu de joie, notre brave *miles gloriosus* prépare la chambre nuptiale. A peu près comme dans la *Casina* de Plaute, on introduit la fiancée avec un voile sur le visage; quand Mars soulève le voile pour embrasser sa bien-aimée, c'est la vieille Anna, toute ridée, qui lui apparaît et il devient la risée des assistants.

Les différentes formes et phases de la comédie romaine, telles que nous venons de les décrire, ne nous montrent pas un développement progressif, mais bien plutôt le contraire. Lorsque la tragédie arrivait à son apogée, la comédie romaine imitée des Attiques, c'est-à-dire le genre délicat, avait vécu. La grosse farce de la basse Italie prit sa place, et ce furent d'abord les jeux burlesques et rustiques d'Atella, auxquels s'ajouta dans la suite la peinture licencieuse en des tableaux rapides de la vie actuelle de la capitale, esquisses vivement ébauchées, emportées et fébriles comme l'existence d'alors.

CHAPITRE III

LA SATIRE.

C. LUCILIUS.

Nous avons vu qu'Ennius le premier écrivit des satires et en fit un genre littéraire. Après lui, son disciple Pacuvius et peut-être aussi un ou deux contemporains s'y exercèrent, mais sans attirer l'attention du public. Jusqu'alors la satire était sans règles ; elle reçut une forme particulière et toute nouvelle de C. Lucilius, né dans la colonie latine de Suessa peu d'années après la mort de Plaute, alors que Caecilius et Caton, ainsi qu'Ennius, étaient encore en pleine activité (574-180). Suessa était une petite ville de province qui, après l'ouragan déchaîné par les guerres d'Hannibal, avait repris une certaine importance grâce à sa position sur la voie appienne, la plus animée et la reine des routes stratégiques romaines. Sans parler des paysans des environs, qui parlaient l'osque, elle était habitée par une population moitié latine, moitié grecque. Chevalier de naissance et chevaleresque de nature, riche par surcroît, Lucilius fit son service militaire comme l'un des 60 cavaliers que sa patrie devait fournir annuellement à l'armée de la confédération. C'est ainsi qu'il entra en relations personnelles avec la jeunesse patricienne

de Rome, et de bonne heure sans doute, il fut amené à se fixer dans la capitale. Il y possédait une magnifique maison qu'autrefois l'Etat avait construite pour y recevoir le fils du roi de Syrie Antiochus, amené comme otage à Rome. Avec le sentiment de sa propre valeur et l'indépendance d'un caractère ferme et original, il sut toujours se garder libre de tous liens. L'éclat et le profit des fonctions publiques n'attiraient pas son ambition, et son cœur ne soupirait pas après le mariage et la famille. Tandis qu'une de ses sœurs ou nièces (un de ses frères paraît avoir appartenu à l'ordre des sénateurs romains) était mariée à un ascendant du futur triumvir Pompée, il goûta avec bonheur les joies de la vie de célibataire. Fermier des impôts en Asie, il aurait pu remporter des trésors dans sa patrie, mais il n'en eut pas même la tentation; il préféra garder intactes son honnêteté et sa bonne réputation dont il a parlé avec un juste orgueil. Lorsque son noble ami P. Scipion Emilien partit en Espagne pour assiéger Numance (620-134), Lucilius alors âgé de 45 ans reprit du service dans la cohorte prétorienne et vécut ainsi avec son général de la vie des camps, en compagnie d'hommes considérables et d'une culture supérieure. Outre les amis et conseillers inséparables du grand homme (on aime à rappeler que l'historien Polybe et le stoïcien Panaetius suivirent Scipion dans cette campagne), il y avait là deux tribuns militaires, P. Sempronius Asellio, et P. Rutilius Rufus (consul en 649-105), élève aussi de Panaetius, esprit vif, large, scientifique, caractère grave et sérieux; l'un et l'autre relatèrent leur rôle devant Numance et les événements du siège dans des écrits où ils racontaient l'histoire de leur temps selon la méthode de Polybe. C'est là encore que le fils de paysan Marius, le jeune C. Gracchus et le prince numide Jugurtha gagnèrent leurs éperons sous les ordres de Scipion l'Africain. On peut dire que la culture grecque avait envahi plus que pénétré le peuple rustique des Romains; elle resta d'abord à la surface et ne fut pas assimilée; aussi les effets n'en furent

pas tous heureux. Je ne parle pas de ces faiblesses ignominieuses qui se produisirent au camp devant Numance, et que Scipion eutbien tôt réprimées par une discipline de fer. Mais à Rome même, parmi les classes dirigeantes, la paresse, le libertinage, les sentiments les plus éhontés s'étalèrent avec une liberté cynique inconnue auparavant. L'avidité et le luxe, la frivolité et les vices des Grecs, toutes ces ombres que le progrès jette sur la vie des nations, tous ces défauts que le vieux Caton avait signalés dans ses véhémentes objurgations, offraient une matière féconde à un talent qui se sentait appelé, comme jadis les maîtres athéniens de l'ancienne comédie, à manier sans ménagement le fouet de l'ironie courroucée. La loi Voconia, soutenue par Caton (585-169), contre la capacité des femmes à hériter, le discours de Caton contre la brigue des fonctions publiques (595), la loi somptuaire de Fannius (593) dont les dispositions furent encore aggravées par la loi Didia et étendues à toute l'Italie (611-143), la loi Calpurnia qui ouvre la série des lois édictées contre les exactions commises dans les provinces (605), et la condamnation d'un fils par son propre père dans un procès de ce genre, le premier scandale public causé par la corruption d'un juge (613), l'introduction du vote secret en justice par la loi Cassia (617), l'expulsion des philosophes et des rhéteurs en 593-161, des astrologues en 615, le frein mis au goût des représentations dramatiques par la défense de construire des théâtres et d'y apporter des sièges (600), la trahison de Sulpicius Galba à l'égard des Lusitaniens (604), les honteuses défaites des armées romaines dans les guerres d'Espagne, presque tous ces symptômes où s'accuse un grave relâchement du vieil esprit romain, apparaissent dans un espace de temps assez court et justement à l'époque que Lucilius traversait en mûrissant son talent et en développant chaque jour ses dons d'observation pénétrante. Ayant la connaissance du monde et se trouvant chez lui dans la meilleure société de Rome, bon patriote, désa-

vouant les passions et les ambitions des partis, nourri de toutes les connaissances de son époque, mais dépourvu d'affectation et de pédanterie, caractère ferme, intelligence riche, Lucilius était bien l'homme capable d'agir par ses railleries, par son esprit, par ses opinions, par sa façon bonhomme de causer, sur la grande moyenne de ses compatriotes, de les châtier, de les instruire, de les stimuler. C'est sans doute peu de temps après son retour de Numance que Lucilius écrivit et publia ses premiers entretiens (*sermones*). Des 30 livres de ses satires, que connaissait l'antiquité, les 5 derniers étaient les plus anciens; le 26e qui devait être comme les autres composé de plusieurs morceaux à la manière antique, était le premier en date. Le mètre de ce livre et du suivant était le septénaire trochaïque, ce vers approprié aux entretiens familiers, qu'Archiloque avait le premier employé dans ses poésies satiriques, et qu'Ennius avait repris pour écrire ses satires ainsi que d'autres œuvres. Lucilius avait d'abord à justifier le genre littéraire dont il avait fait choix, le ton qu'il lui avait donné et sa propre vocation de poète satirique. Aussi dans l'introduction de ses essais littéraires se laisse-t-il aller (ici encore nous renverrons aux satires d'Ennius) à causer avec un ami éprouvé de diverses voies que nous offre la vie et dont il s'éloignait parce qu'elles répugnaient à sa nature. Ni le mariage avec ses ennuis et ses exigences, ni la carrière glissante des hommes d'Etat, ni le gain malpropre des affaires ne l'attirent; il demande avant tout à conserver l'indépendance de ses sentiments, à rester Lucilius. Mais il veut agir sur ses concitoyens; aussi ne leur présente-t-il pas de vastes compositions épiques; il ne monte pas sur les échasses du cothurne tragique; il n'écrit pas pour un cercle restreint de connaisseurs choisis et distingués, des ouvrages raffinés d'une érudition élégante et artistique; il ne s'adresse même pas aux seuls Romains, aux délicats *urbani*, mais à la masse de la population italique, notamment à ses compatriotes, les méridionaux

prompts et vifs qui habitent les environs de Tarente et la Sicile, et que les mœurs des Romains bonnes et mauvaises n'ont pas encore effleurés. Il veut faire connaître ce qui frappe son esprit et son cœur au jour le jour, suivant l'inspiration du moment, franchement et sans fard. Dans le 27e livre il salue en termes chaleureux le peuple qui est encore sain au fond, qui souvent battu n'a jamais été vaincu ; il lui consacre ses vers et prie Juppiter pour sa prospérité. Puis il prend à partie l'ordre des sénateurs, les juges corrompus et les officiers incapables; il démasque les agissements des parasites hypocrites. Les formes métriques sont plus variées dans le 28e et le 29e livres : ce sont le sénaire iambique, le septénaire trochaïque, l'hexamètre dactylique; sans doute la matière de ces livres était plus abondante, et Lucilius y accommodait des mètres divers à des inspirations diverses. Dans le 30e il prend un ton plus élevé et ne sort pas de l'hexamètre; il y parle de Scipion en termes ardents et enthousiastes. L'hexamètre apparaît seul dans les 20 premiers livres et les grands successeurs de Lucilius s'en sont tenus à ce mètre. Le 22e livre nous offre aussi des distiques ; aucun fragment d'une authenticité incontestable ne s'est conservé du 21e non plus que des livres 23, 24 et 25. Il nous reste de Lucilius un vrai amas de fragments très altérés, environ 1200 vers ou parties de vers, pour la plupart détachés. Le moraliste y trouvera une matière inépuisable. C'est surtout dans son premier recueil de satires que le poète critique l'état des affaires publiques dans la guerre et dans la paix, les classes et les hommes, les prêtres, les sénateurs, les juges, les orateurs, les généraux, les fonctionnaires, les fermiers des impôts. Avec la sincérité implacable d'un Aristophane, il flagelle tout ce qui est vice, faiblesse, folie : il attaque les nobles personnellement et le peuple en masse; enlève à chacun l'enveloppe brillante dans laquelle il parade devant le public, et met au jour la laideur intérieure. On croirait qu'il a une épée à la main, dit Juvénal, quand il

s'enflamme et gronde; il nettoya la ville en jetant le sel à poignées, dit Horace.

Cela doit s'entendre surtout du premier recueil, où il paraît n'avoir peur de rien ; mais attaqué à son tour, il dut dans le second borner la satire des individus aux morts ou aux infâmes, et pour le reste se renfermer dans des questions générales, voire même de littérature, et dans les souvenirs de sa propre vie. Cependant la politique intérieure était grosse d'orages; l'agitation des Gracques, que Lucilius à son retour avait déjà trouvée en pleine effervescence, remuait la population jusque dans ses couches les plus profondes. Quel spectacle différent d'autrefois le Forum présentait alors ! Lucilius compare le présent au passé et décrit les hommes du jour, peuple et sénat, se promenant oisifs au marché du matin au soir, les jours de travail comme les jours de fête : « Tous se livrent à une seule étude, à un seul et même art, tromper par d'adroites paroles, lutter de fourberie, rivaliser d'adulation, prendre la mine d'honnêtes gens, et préparer des pièges comme s'ils étaient tous ennemis entre eux. » L'avidité a sa source dans la nature humaine ; car « si ce qui est suffisant à l'homme pouvait lui suffire, ce serait suffisant; mais tel n'étant pas le cas, comment pourrions-nous croire que n'importe quelles richesses puissent contenter nos cœurs ? » Le 6e livre renferme le portrait d'un avare : Il n'a ni bête de trait, ni esclave, ni suivant, mais il a une bourse qu'il porte sur lui avec tout son argent. Avec sa bourse il mange, il dort, il se baigne; tout son cœur est dans sa bourse, elle est attachée à son bras.— Le luxe et les vices des riches formaient le sujet du 4e livre, que Perse a pris pour modèle dans sa troisième satire. Lucilius comparait la goinfrerie des parvenus du jour, gens de rien, à la tempérance de son noble ami Laelius, qui de son vivant adorait la salade verte, tandis qu'un plébéien comme le crieur Gallonius donne de brillants dîners, en dépit de la loi Licinia. Une conversation servie à point et bien assaisonnée lui

semblait préférable. En d'autres passages encore, et à plusieurs reprises, il revient au même sujet. « Vivez, gloutons et goinfres ; vivez, ventres ! », s'écrie le poète avec mépris en s'adressant à ces mangeurs qui ne sont jamais repus. Plus loin c'est le mobilier oriental des grands seigneurs, les coussins et les tapis rembourrés, la toilette efféminée des jeunes fats, dont l'un énumère ainsi les différentes phases de cette importante affaire : « On me rase, on m'épile, on m'écaille, on me frotte avec la pierre ponce, on me brosse, on me lisse, on me peint. » Dans son 7e livre, Lucilius a mis au pilori, en les nommant par leur nom véritable, deux mauvais sujets célèbres, Gentius et Macédo ; il y a aussi réprouvé les mutilations honteuses que pratiquaient sur eux-mêmes des fanatiques insensés. Ses peintures satiriques représentaient à nu les vices sensuels jusque dans les détails les plus répugnants, avec une franchise qui dédaignait toute considération de pudeur et de bienséance.

On a récemment découvert le début d'un document particulier qui nous ouvre un jour sur la vie de la jeunesse légère au VIIe siècle. Les disciples des philosophes grecs observaient dans leurs réunions amicales des statuts réglant le boire et le manger, qui les invitaient à la tempérance et aux bonnes mœurs ; ces statuts étaient exposés au siège de leurs corporations. Gnathaina, l'amie du comique Diphile, avait fait pour sa fille et l'amant de sa fille un règlement de table où elle parodiait celui des philosophes ; sur ce modèle, un noble romain, Valérius, homme sans mœurs, originaire de la colonie latine de Vibo Valentina (Bruttium), composa dans sa folle jeunesse une spirituelle *Loi des repas* (*lex convivalis*) ; c'est probablement ce même Valérius qui, dans un poème badin, se vantait d'infamies commises sur un garçon et une fille de bonne famille. La prétendue loi était rédigée dans le style de la curie. Sur la proposition d'un certain *Tappo*, fils de Tappo (compère, mauvais sujet), la rédaction en avait été arrêtée dans le temple d'Hercule, le

héros de la mangeaille, et la loi avait été dénommée « *Lex Tappula* » ; avaient assisté aux débats, Glouton (*M. Multivorus*), Pied-léger (*P. Properocius*), Richevin (*Mero*) ; l'auteur de la proposition appartenait à la tribu Grasse (*Satureia*). Sous Auguste, au plus tôt, une joyeuse société de buveurs fit exécuter, pour orner le local de ses orgies, une copie sur bronze, rajeunie peut-être, de ce noble règlement. Lucilius raconte comment les camarades d'Opimius (probablement le consul de l'année 633-121, qui tua C. Gracchus et se laissa corrompre par Jugurtha) s'amusaient à table en devisant sur la *Tappula lex* (vers 667-87). Ce poème de Valérius fut lu au cours d'un procès politique et à la grande confusion de l'auteur, par le défenseur d'un certain C. Cosconius que Valérius lui-même accusait d'exaction. Cette lecture produisit l'effet prévu et espéré : elle montra l'indignité de l'accusateur, si bien que les juges aimèrent mieux acquitter le préteur malhonnête et reconnu coupable, que de donner raison à un aussi impudent débauché. Lucilius d'ailleurs ne voulait ni être, ni paraître un ascète : homme du monde, il aimait la vie et goûtait à la coupe des plaisirs permis sans se laisser troubler par les scrupules de la philosophie ; il rendait volontiers hommage à Bacchus aussi bien qu'à Vénus, et racontait avec une franchise un peu crue ses bons dîners et ses aventures galantes. Il intitula son 16ᵉ livre du nom de son amie Collyra qu'il y célébrait. Il sut semer dans son œuvre maint conte plaisant, des fables d'Esope à la façon d'Ennius, des apophthegmes heureux, comme les mots du spirituel crieur Granius (notamment dans le 11ᵉ livre) ; ces histoires qui passèrent dans les recueils d'anecdotes, étaient lues avec tant de plaisir, les personnages de Lucilius étaient si universellement connus, qu'au temps de l'empire on pouvait encore y faire des allusions avec la certitude d'être compris ; les satires d'Horace entre autres en sont pleines. Le récit humoristique d'un voyage en Sicile par Capoue, qui est le premier essai en vers de ce genre (liv. 3), fournit à

Horace le modèle de son voyage à Brundisium ; mais Lucilius, moins soucieux de la composition, se laissait aller tout au long à indiquer les distances exactes, à décrire la route, les paysages, les localités, à énumérer les curiosités, à noter les hôtels et la façon dont on y était traité, à rapporter sans en rien omettre toutes les impressions et tous les incidents du voyage. Avec quel plaisir les compatriotes de Lucilius n'ont-ils pas dû lire cette première description d'un voyage à travers leur propre pays ! Ce n'était pas de son plein gré que l'auteur s'était mis en route. Un tribun de la plèbe, M. Junius Pennus, avait fait une loi qui expulsait de Rome tous les *pérégrins* (628-126). Comme tel, Lucilius dut quitter la capitale, où il revint au plus tôt en 630, lorsque C. Gracchus eut obtenu l'abrogation de cette loi.

Lucilius, qui exigeait de l'orateur politique et de l'homme d'état une culture générale, non pas, disait-il, pour en faire montre, mais afin qu'elle éclate d'elle-même en tous leurs discours, n'était demeuré pour son propre compte indifférent ni étranger à aucune des questions qui intéressent l'esprit humain. Il était assez familier avec les écoles et les systèmes de la philosophie grecque pour relever par là ses écrits, tantôt en invoquant les leçons de cette science, en les professant et en les suivant, tantôt (dans le 28ᵉ livre seulement) en les soumettant à une critique plaisante. Il était lié avec le successeur sceptique de Carnéade, le Carthaginois Clitomachus qui lui dédia un de ses écrits philosophiques. Il a montré par des exemples amusants comment on jouait avec les artifices trompeurs de la dialectique et de la sophistique. « Ce avec quoi nous voyons courir et trotter le cheval, est ce qui lui sert à courir : or, c'est avec les yeux que nous le voyons courir, donc il court avec les yeux. » Il définit avec sa propre sagesse, avec l'énergie d'un moraliste convaincu, mais dans un développement un peu long et pédantesque, l'idée de la *virtus* : « La vertu est d'apprécier au vrai les circonstances et les choses au milieu

desquelles nous vivons ; la vertu, pour l'homme, est de savoir la fin de chaque chose, la vertu est de savoir ce qui est droit, utile, honorable, bon et aussi ce qui est mauvais, nuisible, honteux, déshonnête ; la vertu est de savoir le terme et la mesure de l'enrichissement ; la vertu est d'apprécier les richesses à leur juste valeur ; la vertu est d'accorder à l'honneur ce qui lui revient, d'être l'ennemi et l'adversaire des hommes mauvais et des mauvaises mœurs et, par contre, le défenseur des hommes bons et des bonnes mœurs, de les glorifier, de les encourager, de vivre leur ami ; en outre, de placer au-dessus de tout l'intérêt de la patrie, puis celui des parents, en troisième et en dernier lieu son propre avantage. » La connaissance des figures tragiques et comiques était aussi présente au grand public de Rome qu'aux Athéniens d'autrefois et mainte tirade excellente ou brillante était dans la bouche des gens cultivés. Avec la liberté d'Aristophane, Lucilius exerça sa critique et son esprit mordant sur les poètes dramatiques romains ; à l'occasion, il dit en passant quelques mots des subtilités d'Euripide, et comme on peut s'y attendre, il juge souvent les mythes, les caractères, les situations, le style, avec un esprit assez bourgeois. Il parodie quelques vers d'Ennius et de Pacuvius, parfois même des scènes entières ; c'est ce qu'il a fait notamment pour Térence dans le 29e livre. Pour découvrir les côtés faibles, les fautes de composition, de mœurs, de métrique, de langue, il fait preuve de perspicacité. Mais avant tout, ce sont les hardiesses d'Accius, le plus important des poètes contemporains, ses innovations dans la formation des mots, et plus encore sa tentative de réformer l'orthographe latine, que la critique de notre poète examine dans des discussions détaillées sur la manière de bien prononcer et de bien écrire en conséquence. Une partie du 3e et peut-être aussi du 4e livres était consacrée à la poésie d'Accius. Le 9e était exclusivement réservé à l'orthographe et aux questions de grammaire, de synony-

mie, voire même de métrique et de rhétorique, qui s'y rattachent. C'était le temps où un cercle d'hommes cultivés cherchait à fixer, avec un zèle aussi sérieux qu'ardent, les règles d'une langue qui pût servir de modèle, où quelques personnages en état de donner le ton, notamment les nobles amis de notre poète, Scipion et Laelius, imprimaient le cachet de leur esprit et de leur goût à cet idiome latin, qui alors se trouvait encore moins approprié à la prose qu'à la poésie. Dans cette période de transition, où la langue changeait en même temps que les mœurs et la manière de penser, les discussions et les enseignements de Lucilius ne s'adressaient pas à quelques linguistes de profession, ils devaient intéresser quiconque suivait le mouvement des esprits. Le goût toujours croissant pour la culture grecque, pour l'art, la littérature et la langue de ces *graeculi* si peu estimés, dégénérait visiblement par certains côtés en une folie à la mode, qui ressemblait assez à la gallomanie des Allemands du XVIIIe siècle. Ennemi de cette imitation servile, Lucilius avec d'autres rejeta les caractères alphabétiques grecs introduits par Accius. Il ne voulait pas que les Romains devinssent des *semigraeci*, des grecs de second rang. Ce fut là un champ fécond pour sa verve railleuse. Habitué à parler tout bonnement, il ridiculisa en les parodiant les vains artifices de mots et les effets puérils d'harmonie qui étaient chers à l'école d'Isocrate et à ses imitateurs. Il raconte avec esprit (peut-être au 2e livre) une séance du tribunal devant lequel un grécomane, T. Albucius, accusait d'exactions l'augure Mucius Scaevola, autrefois préteur en Asie (634-120). Le discours d'Albucius, qui avait longtemps vécu à Athènes, était une mosaïque de locutions grecques artistement arrangées et sentant l'école des rhéteurs ; puis Mucius amusait l'auditoire en révélant les motifs qui lui avaient valu l'inimitié de son adversaire : « Tu as voulu, Albucius, être appelé Grec plutôt que Romain ou Sabin, compatriote d'un Pontius, d'un Tritanus, de ces cen-

turions, de ces hommes célèbres, nos soldats d'avant-garde et nos porte-enseignes. Tu l'as voulu. Eh bien donc, c'est en grec que moi, préteur romain, je te salue à Athènes, quand tu m'y rends visite. Je te dis : Χαῖρε, Titus. Et mes licteurs et ma suite et toute ma cohorte répètent : Χαῖρε, Titus. Voilà pourquoi Albucius est mon ennemi public et mon ennemi privé. » Scipion était l'homme selon le cœur de Lucilius. Après la mort du héros son ami, le poète retraça une fois encore son image. Après la destruction de Carthage, Scipion Emilien avait été député par le Sénat, vers 619-135, en Egypte, à Chypre, en Syrie, en Asie et en Grèce, pour régler les relations de Rome avec les puissances de l'Orient. Posidonius racontait cette brillante mission dans le VIIe livre de ses Histoires, d'après les communications de son maître Panaetius, le seul compagnon du grand capitaine, et il y personnifia sous les traits de l'énergique Romain la destinée du peuple appelé à dominer sur l'Orient efféminé. Lucilius aussi semble avoir fixé après la mort de cet homme unique le souvenir de ce voyage, en lui consacrant une relation particulière ; les restes du 14e livre nous laissent entrevoir une conférence préliminaire entre Scipion et Panaetius.

C'est précisément cette variété inépuisable des questions traitées par Lucilius qui rend très difficile ou même empêche dans la plupart des cas toute tentative faite pour reconstituer avec ces débris épars l'ensemble des différentes satires; d'autant plus qu'on paraît avoir mis la plus grande négligence à en transmettre le texte. Des témoignages et des indices un peu plus précis nous viennent en aide pour le premier livre et permettent au moins d'esquisser à peu près le sujet et les grands traits du développement. Il fut composé peu après la mort (628-126) d'un patricien, L. Lentulus Lupus, qui dans les dernières années de sa vie, avait été choisi par le censeur Q. Caecilius Métellus Macédonicus pour revêtir la haute dignité de *princeps senatus*, alors qu'il

était décrié comme un juge vénal et qu'il méritait plutôt d'être exclu du sénat. Métellus et Lupus étaient les ennemis politiques de Scipion et de Laelius; de plus certains actes politiques du censeur avaient déplu à Lucilius lui-même; aussi le poète les avait-il déjà pris vivement à partie dans son premier recueil et du vivant de ses deux amis. Métellus avait prononcé au Sénat un célèbre discours sur les dangers de la dépopulation et avait proposé que tout citoyen fût désormais tenu de se marier; cette mesure était contraire aux goûts d'un vieux garçon endurci tel qu'était Lucilius.

Dans les livres du premier recueil qui datent de cette époque, il a donné libre cours à son aversion et à sa haine cordiales des femmes et du mariage. C'est pour renforcer son parti tenu en échec par celui de Scipion que Métellus avait placé ce membre indigne à la tête du sénat, comme le plus ancien du corps. Dans cette satire du premier livre, le poète suppose que le noble coquin Lupus vit encore; il décrit une assemblée présidée par Juppiter et tenue selon les formes d'une séance du sénat romain; on y discute sur le bonheur et les maux de l'humanité, en particulier sur l'existence ou la disparition du peuple romain. Juppiter veut déchaîner sur le pays un violent orage, comme celui qui en effet épouvanta Rome en l'an 628-126. Au contraire, quelqu'un propose d'anéantir seul, en guise de victime expiatoire, le misérable Lupus. L'auteur de cette motion, qui se plaint de n'être pas traité avec assez de respect par les mortels, c'est-à-dire par les Romains, pourrait bien être Apollon. Tous les autres dieux, dit-il, sont appelés pères par les Romains, tandis que pour lui on emploie une épithète équivoque, « le beau », qui le met au rang des bellâtres libertins. Neptune, irrité contre les prodigues et les débauchés impies que l'on appelait ironiquement sur terre fils de Neptune, demande que le vaurien périsse dans un repas au milieu de ses compagnons, en mangeant un plat exquis de

poisson, comme un oracle le lui a prédit. Ce trait de satire était mordant, parce que Lupus était mort en effet d'une indigestion ou que du moins tel était le bruit courant. Il est probable que non seulement la fin du condamné, mais encore la destinée de son ombre chez les morts trouvaient place dans le cadre du poème.

Lorsque Lucilius écrivit cette satire qui formait le début du second recueil, ses deux meilleurs amis, Scipion et Laelius avaient déjà quitté la vie, et il avait lui-même dépassé la cinquantaine. Le temps n'était plus où il pouvait s'abandonner impunément avec ses nobles compagnons à sa verve et à ses hardiesses de jeune homme. Mais il prit plaisir jusqu'à la fin à s'épancher en des confidences enjouées; et lorsqu'il mourut à Naples dans un âge très avancé (651-103), il laissa à son peuple un trésor dans ses 30 livres de satires où sa propre vie se déroulait comme en un vaste tableau. Aussi ce brave homme au cœur chaud et honnête continua-t-il à vivre dans les cœurs des générations suivantes, non point avec la réputation d'un grand artiste, mais comme un ami du foyer domestique, d'un commerce agréable et instructif, bon à stimuler, à encourager, à fortifier les consciences. Comme ses idées étaient empruntées à la vie commune et que chaque page de son œuvre respirait l'énergie et la santé, on se sentait attiré vers lui, si l'on savait goûter cette nourriture rude et forte et si l'on était sensible au véritable esprit romain, tel que la capitale seule le connaissait. Le critique qui exige tout au plus certaines qualités artistiques dans la composition, le style, la facture des vers, trouvait assurément dans ce recueil de plusieurs milliers de vers des parties réussies, des mots frappants, çà et là aussi quelques vers harmonieux, mais les connaisseurs sévères y cherchaient en vain les justes proportions, le fini, la pureté de la forme. Les causeries de Lucilius coulaient rapides comme un large torrent qui charrie de la boue ; il les mettait sur le papier vivement et librement, ainsi qu'on

fait une lettre, et sa lime ne les effleurait guère ; il puisait à pleines mains dans un vocabulaire débordant de richesse sans prendre le temps de choisir les expressions les plus énergiques. Il écrivait comme on parlait alors, mélangeant à cette conversation aisée des bribes grecques, des réminiscences homériques et des vers entiers des poètes grecs qu'il parodiait. Dialoguée et presque dramatique, comme fut la satire à sa naissance, l'exposition variait librement son aspect et son allure ; à l'occasion même Lucilius se servait de la forme épistolaire. Le ton et la couleur étaient justes. Ni pathos, ni froide rhétorique, ni esprit forcé, mais une gaîté naturelle, un jugement impartial et une langue d'honnête homme qui nommait chaque chose par son nom, telles étaient les qualités qui donnaient un attrait durable à cet écrivain populaire. L'intérêt du fond et l'abondance des allusions personnelles firent sentir dès la génération suivante le besoin de commentaires. Deux savants, Laelius Archélaüs et Vettius Philocomus, expliquèrent les satires de Lucilius devant des amis ; le grammairien Pompéius Lénaeus entendit le premier, et Valérius Caton qui avait déjà travaillé à la correction du texte assista aux conférences de Philocomus. Le grammairien Curtius Nicia, le conseiller littéraire de Cicéron, écrivit sur Lucilius un ouvrage estimé en plusieurs livres. C'est ainsi que la période républicaine laissait déjà un certain nombre d'ouvrages destinés à éclaircir les œuvres du fécond satirique. Valérius Probus de Béryte publia une édition du texte avec des notes critiques, à la façon des Alexandrins ; c'est lui peut-être qui classa les trente livres d'après les mètres.

Les satires de Lucilius étaient encore lues du temps des Antonins. Jusqu'à la fin de la République, elles frappèrent de mort tous les autres essais dans le même genre. Pendant cette période, nul talent ne se révéla que l'on pût lui comparer même de loin. Les satiriques d'alors sont souvent des maîtres d'école, des grammairiens aigris par le besoin

et l'adversité, qui épanchaient ainsi leur mauvaise humeur. Saevius Nicanor, un affranchi qui, dit-on, à la suite d'un acte infamant s'exila en Sardaigne où il mourut, nous a laissé deux hexamètres d'une satire, où il reconnaît sa vocation de maître d'école pour enseigner l'ABC. Pompéius Lénaeus d'Athènes, affranchi et compagnon fidèle de Pompée, écrivit après la mort de son maître pour qui il conserva toujours un profond respect, une satire envenimée contre Salluste. Celui-ci avait dit dans ses Histoires que Pompée avait le visage honnête, mais le cœur impudent; le grammairien irrité lui fit payer ce jugement, d'ailleurs quelque peu méchant, en déversant sur lui les épithètes les plus injurieuses et en décriant grossièrement sa vie et ses œuvres; il toucha peut-être l'habile styliste à l'endroit le plus sensible, en l'accusant d'avoir pillé en parfait ignorant le vocabulaire de Caton l'Ancien. A en juger par le sujet, si toutefois l'on peut s'en remettre aux indications de Suétone, l'ouvrage d'Orbilius Pupillus de Bénévent, intitulé l'Infortuné (Περιαλγής) devait être aussi une satire. Orphelin de bonne heure, après avoir perdu le même jour son père et sa mère assassinés, Orbilius exerça péniblement plusieurs métiers, jusqu'à ce qu'enfin il se résolut à quitter les armes pour l'enseignement. Il avait 50 ans lorsqu'il s'établit à Rome, sous le consulat de Cicéron (691-63); il y acquit bien quelque considération, mais il n'y gagna sa vie qu'avec peine. Bilieux et sarcastique, prompt à s'enflammer aux fautes de ses élèves et aux contradictions de ses confrères, il déversa dans son ouvrage l'amertume de son cœur, en déplorant toutes les injustices que les éducateurs de la jeunesse devaient accepter de parents impertinents et prétentieux. L. Abuccius, un grand propriétaire dont les connaissances techniques ont été vantées par Varron dans ses dialogues sur l'agriculture (livre III), composa quelques petits écrits où l'on retrouvait « la touche de Lucilius ». Il était déjà mort à la date où Varron place le dialogue précité (700-54).

C. Trébonius, l'ami de Cicéron et le meurtrier de César, croyait aussi être animé de la verve de Lucilius, lorsque quelques mois après la mort du dictateur, au cours d'un voyage à Athènes, il écrivit une invective contre un citoyen indigne, peut-être Antoine. Il invoqua du moins l'exemple de Lucilius pour justifier la grossièreté de sa satire. Trois années auparavant, dans un livre dont Cicéron vanta la grâce et l'esprit, il avait inséré un recueil des bons mots de l'orateur. Il dédia encore à Cicéron la pièce dont nous avons parlé avec l'espoir d'obtenir son approbation. Citons en outre les satires de P. Térentius Varron d'Atax, qu'Horace juge en deux mots comme un essai manqué ; sans cette mention dédaigneuse, plus honorable cependant que le silence où Horace se renferme à l'égard d'autres poètes, l'existence même de ces satires serait complètement ignorée. Nous ne connaissons pas davantage les quatre livres de satires qu'avait laissés Varron de Réate et qu'il ne faut pas confondre avec un recueil bien plus riche et d'un autre genre dont il sera question plus loin.

Les rares indices que nous avons pu recueillir montrent que les successeurs de Lucilius avaient conservé dans leurs essais plus faibles le ton railleur et belliqueux du maître ; mais leurs œuvres avaient un caractère plus personnel ; au lieu de cet esprit politique qui ne considérait que le bien et le mal du plus grand nombre, on vit percer chez eux le plaisir de la vengeance assouvie contre les particuliers ou contre la société.

M. TERENTIUS VARRON.

La satire Ménippée que Varron a introduite dans la littérature latine différait des satires de Lucilius bien moins par le fond que par la forme extérieure et le cadre. M. Térentius Varron de Réate est une des figures les plus remarquables et les plus imposantes de la littérature romaine. Il joignait

aux connaissances pratiques de l'agronome et de l'homme politique la science la plus vaste et une fécondité littéraire sans égale. Historien encyclopédique des antiquités romaines, bien que son zèle de collectionneur s'étendit jusqu'aux plus petits détails, il sut toujours voir les choses de haut et les ordonner dans son esprit. Il était déjà merveilleux que son intelligence pût dominer et pénétrer cette masse énorme de questions où était comprise toute la science du temps ; mais de plus il sentait très vivement le besoin de donner quelquefois à ses idées une forme artistique. Au milieu d'un travail scientifique sur des matières arides ou mêmes obscures, pour se délasser, il sacrifiait aux Muses et aux Grâces, sans y faire effort et sans se montrer doctrinaire; c'est sous une forme populaire qu'il expose sa philosophie pratique, avec une aisance et un naturel parfaits, avec autant d'esprit que d'imagination, avec une richesse étonnante, avec un talent de métricien qui se prête sans peine aux formes les plus variées; et toutes ces qualités sont encore rehaussées et animées par un ardent patriotisme. Il n'a pas écrit pour tirer vanité de sa propre gloire; non, en digne fils du peuple romain, il a dépensé uniquement pour le profit de ses compatriotes pendant les cinquante-neuf ans de son infatigable carrière le meilleur de ses forces et de son aimable nature. Son but était de familiariser les Romains avec leur propre monde, avec leurs dieux tant du ciel que des enfers, avec les lieux, les hommes, la langue, la littérature, les mœurs, le droit, et après leur avoir fait connaître et aimer leur passé, de leur ouvrir les yeux et l'esprit, pour qu'ils pussent apprécier justement les difficultés et les scandales du présent.

Il naquit en l'an 638-116. Descendant d'une famille sabine ancienne et considérée, où les mœurs pures des aieux étaient encore en honneur, il fut élevé avec une simplicité rustique sur les propriétés paternelles ; plus tard il fut élève de l'académicien Antiochus d'Ascalon et de L. Aelius Stilo, le

philologue le plus considérable de son temps. Dans sa carrière d'homme politique, il demeura le partisan de Cn. Pompée : pendant six ans à partir de 678, il fut son proquesteur en Espagne, son légat dans la guerre des pirates (687) ; pendant la guerre civile (705) il commanda encore pour lui en Espagne. Il n'en fut pas moins apprécié par César qui le désigna pour présider à la fondation d'une bibliothèque nationale ; mais après l'assassinat du dictateur, exilé par les triumvirs probablement à l'instigation d'Antoine, il se vit dépouiller de ses précieuses collections de livres et de ses biens. Il conserva cependant la santé du corps et de l'esprit, et vécut encore seize années au cours desquelles il poursuivit sans relâche ses travaux littéraires. Il couronna cette étonnante carrière par un dernier ouvrage, le plus encyclopédique de tous : ce sont les neuf livres des *Disciplinae*, qui ont encore éclairé le Moyen-Age de leur bienfaisante lumière.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner en détail la longue série de ses ouvrages scientifiques qui ont fourni aux générations suivantes une mine de solutions et de connaissances précieuses. Le bénéfice d'une telle étude n'a pas été inutile à sa muse poétique, dont le moindre mérite ne fut pas d'exprimer les conclusions de ses recherches sous une forme populaire intéressante et artistique. Cette forme il faut avouer que Varron ne l'inventa pas ; il en emprunta le modèle surtout à la littérature des Cyniques, créée par le fondateur de la secte, Antisthène, et perfectionnée par ses successeurs et disciples Diogène, Cratès, Bion, Ménippe, Méléagre, etc. Contempteurs des préjugés et des contraintes qui gênent la liberté individuelle de l'homme, les Cyniques n'avaient qu'à étendre la main autour d'eux pour trouver à leurs satires une inépuisable matière ; leur solide critique, mordante, railleuse, ou sérieuse au fond sous une apparence d'enjouement, s'en prit à toutes les conditions, à toutes les philosophies. Ils avaient emprunté aux dialogues socrati-

ques la forme de leurs écrits, qui sont souvent des nouvelles dialoguées, et ils prenaient d'habitude un incident quelconque, parfois même de pure fantaisie, pour point de départ de leur développement : un banquet de philosophes, un procès, un concours, une vente aux enchères, un testament, un repas funèbre, une évocation de morts, en un mot les motifs que l'ancienne comédie attique employait déjà volontiers. Ils s'accommodèrent même de la forme épistolaire. Le caractère commun au genre entier étant de tourner le sérieux en plaisanterie (σπουδογέλοιον), ils en vinrent à employer la parodie de la haute poésie comme la forme principale et essentielle de leurs expositions. Les savants s'appuyaient ordinairement sur des citations; les Cyniques suivirent cette habitude, mais avec leur ironie coutumière, en altérant ou en forçant le sens d'une phrase. C'est ainsi qu'on forma un mélange de prose et de poésie parodiée, auquel l'auteur tout en raillant l'inspiration poétique en général, finit par ajouter des vers de son propre cru, lorsqu'il en avait le goût et que la situation se prêtait à la poésie. Les héros du mythe étaient pour Antisthène et Diogène des symboles personnifiés d'idées morales, les champions de leurs principes. La vertu (ἀρετή), c'est-à-dire l'idéal moral, se montre d'après Antisthène moins dans la parole et la science que dans l'action ; aussi pour lui et pour son école, Hercule était le type de la perfection virile. Ulysse devint l'idéal de l'homme pratique, habile et prudent. Médée n'était pas une magicienne, mais une femme experte dans l'art de guérir, qui par le régime et la gymnastique rajeunissait les corps débiles. D'autres écrits d'Antisthène, qui se complaisait surtout dans l'interprétation de l'Odyssée, portaient les noms d'Oreste, d'Ajax, d'Hélène, de Pénélope, de Circé, du Cyclope, etc. Parmi ses successeurs le syrien Ménippe de Gadara, vers le milieu du 3e siècle avant J-C., employa avec un bonheur tout particulier cette forme hybride de prose et de poésie que nous avons décrite plus haut et que Lucien compare au Centaure. Dans ses

écrits satiriques, Ménippe soumit à une critique sceptique les doctrines surtout des philosophes, par exemple de son contemporain l'académicien Arcésilaos, d'Epicure et d'autres. Il fut imité par son compatriote Méléagre ; puis Varron, sans toutefois copier servilement ses prédécesseurs, introduisit dans la littérature romaine ce genre piquant qui par le ton railleur du dialogue, la liberté du cadre et de l'exécution, ainsi que par le but didactique, avait une intime parenté avec la *Satura* romaine telle qu'Ennius l'avait créée. Le titre de satire Ménippée choisi par Varron était d'autant plus naturel encore que des écrivains grecs du même genre, entre autre le sillographe Timon, contemporain de Ménippe dont il partageait les idées, désignait sous le nom de σάτυροι une certaine classe d'écrits plaisants et railleurs. Partisan de l'ancienne Académie, Varron, en opposition avec les philosophes dogmatiques, se plaça à un point de vue critique tout voisin des Cyniques; car son esprit essentiellement ami de la réalité ne le prédisposait pas à la philosophie dans l'acception rigoureuse du mot. Pour lui il s'agissait surtout d'initier et d'intéresser à la philosophie grecque, tant théorique que pratique, et en général aux connaissances qui font l'esprit cultivé. En outre, cet honnête homme, d'un jugement sain et d'un caractère énergique, toujours ferme sur ses pieds et attentif à toutes les scènes de la vie que l'histoire jouait à ce moment sur le théâtre de Rome, avait au sujet des mœurs de la société le cœur plein de dégoûts qu'il voulut, sous le voile d'une fantaisie enjouée, communiquer à ses contemporains. Il a laissé 150 livres de ces satires Ménippées ; d'une seule (le *Periplus*), on trouve cité le second livre ; presque toutes les autres devaient n'en avoir qu'un.

Varron en avait composé le plus grand nombre au temps de sa jeunesse, et c'est pourquoi dans les Académiques de Cicéron, où il figure âgé de soixante et onze ans, il parle de ses Ménippées comme d'un vieux travail. Mais l'exacte vérité

est que le recueil complet se forma petit à petit et s'accrut à des intervalles divers de pièces inspirées par les circonstances. C'est ainsi qu'en 694-60, Varron consacrait au premier triumvirat le Τρικάρανος (monstre à trois têtes) tandis qu'il faisait vraisemblablement allusion dans la Κοσμοτορύνη (la vrille du monde) à la bataille de Thapsus, qui est de 708-46 ; et il est fort possible qu'il ait plus tard encore traité à l'occasion tel ou tel sujet dans la même forme.

Si l'on examine avec méthode les fragments souvent énigmatiques et pitoyablement conservés, qui nous en sont parvenus (à peu près 600 en tout), on s'assure que Varron a mélangé à sa fantaisie les vers et la prose, sans s'astreindre à aucune règle. Sans compter les citations poétiques plus ou moins longues, il a mis en vers de tout genre toute sorte de sujets, relations, récits, descriptions, analyses savantes, pensées, jugements, discours, conversations, et il a ainsi paré en quelque sorte l'architecture de sa satire d'emblèmes et de figures artistiques.

Nous aurons à montrer dans un des chapitres suivants comment au 7e siècle l'imitation des mètres lyriques grecs inaugurée par Ennius, appliquée d'abord aux parties chantées du drame suivant les besoins propres de la scène, puis étendue comme en Grèce encore à d'autres genres poétiques, avait atteint un certain degré de virtuosité. Varron avait déjà fait cette étude. Un des premiers parmi les Romains, il a traité par écrit la théorie de la musique, de la rythmique et de la métrique dans son encyclopédie, ainsi que dans une partie spéciale (le quatrième livre) de son ouvrage sur la langue latine « *de sermone latino* ». Aussi ne faut-il pas être étonné s'il a su employer facilement, sûrement, dans sa satire Ménippée, les rythmes les plus divers de tous les genres poétiques : les vers du drame, ceux des *deverbia* comme ceux des *cantica*, l'hexamètre épique, le distique élégiaque, les élégants scazons iambiques et trochaïques, les hendécasyllabes, les glyconiens, et les choriambiques, les galliambes

et les sotadéens, les systèmes anapestiques, crétiques, bacchiaques, ioniques et même les mètres asynartètes. Pour accommoder ces mètres si divers au latin qui s'y prêtait souvent assez mal, il choisit un terrain intermédiaire entre les usages de la scène nationale et l'exacte régularité des poètes grecs.

Plusieurs de ces satires commençaient par des prologues en sénaires iambiques. Ainsi le poète avertit les spectateurs venus au théâtre pour le plaisir de l'oreille qu'ils doivent en rapporter chez eux un enseignement (218). L' « exercice vocal » (Φωνασκία, « le réveil de la voix et le coq des chanteurs » 348) se présentait, comme un personnage allégorique, pour faire une conférence sur la musique et demandait à la fin, comme l'épilogue dans la comédie, l'approbation de l'assistance : « Adieu et accompagnez-moi de vos applaudissements (355). » Prométhée enchaîné tenait, comme chez Eschyle, un discours en sénaires (423-426) sur ses terribles souffrances. Dans le même mètre, Varron a décrit en détail, avec beaucoup de couleur et de mouvement, une traversée nocturne sur mer : il dépeint le ciel étoilé se couvrant tout à coup de nuages, la pluie tombant à flots, les vents déchaînés et les naufragés jetés à terre semblables à des cigognes, dont la foudre a brûlé les plumes (269-272). Un charmant portrait de femme, avec la fossette que le doigt de l'Amour a imprimée à son menton, rappelle le travail soigné et minutieux d'un peintre en miniature (370-372). « Le vin ! Rien n'est plus agréable à boire », s'écrie joyeusement un fervent du jus divin ; « le vin a été inventé pour guérir le chagrin, il est la source de la gaieté, il est le ciment des bons repas (111). » Ailleurs, en des octonaires trochaïques, c'est un beau paysage où l'on voit « au milieu de la forêt le ruisseau précipiter sa chute et ricochant contre une saillie de rocher, se transformer en blanche écume » (75). Des dimètres anapestiques qui ont l'air d'un *canticum* tragique dépeignent le monde, « immense maison des nains que

sont les hommes, entouré des cinq zônes tonnantes, et traversé par la bande du ciel (zodiaque), qui parsemée des douze brillantes constellations, reçoit dans les hauteurs de l'éther le double attelage de Luna (92). » On pouvait s'expliquer ainsi pourquoi Diogène ne voulait pas de maison et se contentait de chercher un asile pendant la nuit dans son tonneau. — Elles sonnent comme une marche militaire, les courtes strophes anapestiques (2 de 3 vers chacune) où le poète raconte le départ du soldat citoyen pour l'armée et demande ensuite un vent propice pour le ramener sur le sol aimé de la patrie (223 sq.). — Varron emploie le tétramètre crétique pour dépeindre les armes éblouissantes et la riche tenue des guerriers (170), pour raconter une expédition dans la montagne et la forêt, pour parler de l'écho qu'il compare au tintement d'une oreille où il a pénétré de l'eau, pour décrire l'abattage des grands arbres, les luttes de la palestre (386-393). Une période de vers bacchiaques d'un ton sévère et qui imite visiblement un célèbre *canticum* du Thyeste d'Ennius, s'adresse à un personnage qui tourne son épée contre lui-même (405). Des sotadéens lascifs invitent les jeunes filles dans la fleur de leur âge à vivre librement, à jouer, à manger, à aimer et à suivre le double attelage de Vénus (87). Un tétramètre ionique majeur célèbre le commencement du printemps, l'arrivée des hirondelles (579). Un chant en galliambes accompagne la fête de Cybèle (131 sqq.). L'hexamètre dactylique a tantôt le ton de l'épopée, tantôt celui de la poésie gnomique et didactique, et Varron l'applique aussi à la philosophie spéculative et discursive. Les inscriptions pour les tombeaux et les images sont rédigées en distiques isolés (128-356); mais on retrouve le même mètre répété dans des poésies élégiaques (226, 289, 488).

Autant que nous permet de le conclure l'examen des fragments comparés aux productions postérieures du même genre, la poésie pouvait être mêlée à la prose, tantôt sous

forme de courts fragments, tantôt avec l'ampleur de pièces complètes, et cela sans autres règles que le goût de l'écrivain. Ou bien c'était l'auteur en son propre nom, qui au cours de son écrit passait directement de la prose aux vers, ou bien il cédait la parole à un personnage que sa condition autorisait à élever le ton, un poète, un savant, un artiste, un acteur (570), ou enfin c'était un héros, une divinité grecque ou nationale, voire même un être allégorique qui s'en chargeait. La satire Ménippée aimait à mettre en scène des personnages surnaturels de cette dernière catégorie ; nous trouvons en effet dans les fragments de Varron la *Phonaskia* déjà nommée, la *Philophthonia* (l'envie), avec ses fils dont la secte de Ménippe est la nourrice (542), la Vérité chenue, élève de la philosophie attique (141). Le rapide *Dienoslemmatologos* (conclusion tirée d'une seule prémisse), fils du stoïcien Antipater de Tarse, ne s'attarde pas à discuter ; il traite son adversaire, comme le maître de la cavalerie Céler envoyé par Romulus traita le malencontreux Rémus ; il l'assomme avec une pelle (291). Paraissent encore le Repentir (*Metamelos*), fils d'*Inconstantia* (239), l'Opinion publique (*Existimatio* 147), la déesse de la vengeance *Infamia* (123). *Impietas*, *Perfidia*, *Impudicitia* entrent en ville pour y remplacer comme habitantes autant de vertus (495). En pleins champs un paysan rencontre Triptolème en chair et en os, chaussé de sabots et marchant derrière ses bœufs qui labourent la terre (457).

Sans même tenir compte de ces accessoires, le caractère semi-poétique du genre apparaît souvent dans le style. Il est tout naturel que les vers s'élèvent au-dessus de l'usage ordinaire par l'emploi de mots plus archaïques ou plus élégants dans leur formation, par un vocabulaire plus recherché, par des épithètes plus décoratives et plus pittoresques, par une construction plus savante, par le nombre des figures, par l'allitération et autres moyens de ce genre : mais la prose aussi prend quelquefois, et surtout dans les

descriptions, une coloration plus intense, un ton plus plein, ou encore un air enjoué qui rappelle le style sensuel, charmant et plein de fantaisie des contes milésiens. N'avait-on pas vu déjà Antisthène, en vrai disciple de Gorgias, donner à ses dialogues une teinte de rhétorique? « Six petites tresses, détachées de ses cheveux, pendaient en avant de ses oreilles, et ses yeux noirs brillants sous leurs cils bruns, comme ils indiquaient la joie de son cœur! Sa bouche s'ouvrait à peine comme si elle eût craint de laisser échapper son rire charmant. » (375; comp. 432.) Des passages de ce genre se refusent à la traduction à cause des diminutifs. Varron d'ailleurs cherche avant tout la force, l'énergie, mais en même temps l'aisance de l'expression. Il n'a aucun dédain pour les locutions vulgaires exclues de la société cultivée (*urbani*); ainsi que Lucilius, il mêle à son gré le grec au latin; il parle avec prédilection ici comme dans ses autres œuvres le langage sentencieux des ancêtres; il en aime les comparaisons crues, les antithèses et les jeux de mots spirituels. Il n'y a pas jusqu'aux titres originaux des satires particulières (nous en avons conservé un grand nombre, 91) qui reproduisent des proverbes empruntés à la sagesse populaire des Grecs ou des Latins. Il faut citer d'abord comme bien cynique le *Cave canem*; puis : Qu'Hercule m'en fasse la grâce (*Hercules tuam fidem*); Allons, de l'action (*Age modo*); Demain, je le crois, aujourd'hui pas (*Cras, credo, hodie nihil*); Ce qui convient à l'un paraît juste à l'autre (*Idem Atti quod Titi*): Un âne se frotte contre un autre âne (*Mutuum muli scabunt*); Tu ne sais pas ce que le soir te réserve (*Nescis quid vesper serus vehat*); Le pot n'a que sa contenance (*Est modus matulae*); Sardes à vendre (*Sardi venales*); Il va bien loin celui qui fuit les siens (*Longe fugit qui suos fugit*; il s'agit d'un homme qui avait fait un étranger héritier au lieu de son frère). Non moins souvent, c'est un proverbe grec qui sert de devise : Un second Hercule (ἄλλος οὗτος Ἡρακλῆς); Deux fois enfants les vieillards

(δὶς παῖδες οἱ γέροντες); Le pot a trouvé son couvercle (εὗρεν ἡ λοπὰς τὸ πῶμα — il s'agit du mariage); Je te tiens (ἔχω σε — il s'agit du bonheur); Mais cela ne te reste pas (ἀλλ'οὐ μένει σε — il s'agit de l'amour de l'argent); Jusqu'à quand? (ἕως πότε; — peut-être s'agit-il des saisons); Connais-toi toi-même (γνῶθι σαυτόν); Un âne jouant de la lyre (ὄνος λύρας); Des parfums sur un plat de lentilles (τὸ ἐπὶ τῇ φακῇ μύρον — c'est-à-dire, que tout se fasse en son lieu); Au père l'enfant (τοῦ πατρὸς τὸ παιδίον — sur la procréation des enfants). Les autres titres sont aussi tantôt grecs, tantôt latins, pleins de sel en majeure partie. Ils rappellent quelquefois la comédie: ainsi la *Quinquatrus*, la Fête des mystères, le Testament, Soixante as (*Sexagessis*), Quatre-vingts as (*Octogessis*), le Grand talent, le Boisseau, l'Homme sans gloire (au sujet de l'envie). D'autres font penser à un emploi badin des mythes héroïques et parfois de la tragédie; ils rappellent et quelquefois même ils reproduisent des titres que la littérature cynique avait donnés à des ouvrages du même genre: Prométhée délivré (*Prometheus liberatus*), les Euménides, le Jugement des armes, Tithonus, Catamitus, (c'est-à-dire Ganymède), le faux Enée (*Pseudaeneas*), Oedipe et Thyeste en une seule personne (*Oedipothyestes*), les semblables d'Endymion, les semblables de Méléagre (*Endymiones*, *Meleagri*), Sesculixes (un homme qui a été une fois et demi aussi long qu'Ulysse dans ses voyages), un Ajax de paille (*Ajax stramenticius*), l'Hercule socratique (nous avons déjà mentionné ce héros favori des Cyniques). Il y a encore toute une série de titres grecs qui sont marqués au sceau de cette école de philosophes: Ἱπποκύων (sur la classe des chevaliers), Ὑδροκύων (le Cynique buveur d'eau?), Κυνορήτωρ (le Cynique rhéteur), Ταφὴ Μενίππου (la Tombe de Ménippe). Un très petit nombre de titres se bornent à l'indication sèche en langue grecque du contenu de la satire; beaucoup sont accompagnés d'un sous-titre, dû peut-être à un grammairien qui fit un choix des satires de Varron.

Les fragments des œuvres de Varron nous ouvrent un monde de sujets de toute espèce : rien de ce qui est humain n'était étranger au vaste esprit du poète. La création dans toute son étendue, et la vie humaine depuis le berceau jusqu'à la tombe, dans toutes ses directions et ses vicissitudes les plus diverses, lui ont servi de thème. A côté des personnages d'essence supérieure que nous avons cités, Varron lui-même s'y présentait sous son prénom familier de Marcus, avec ses amis intimes et ceux des contemporains qui lui tenaient de plus près ; ils s'y livraient à des entretiens où chacun d'eux conservait sa façon naturelle de penser et de dire ; la fidélité de ces portraits devait avoir un grand charme pour les initiés. Malheureusement ce qu'il y a de plus difficile à reconstituer, ce sont ces formes si diverses dont Varron a revêtu son exposition, c'est la marche de son développement ; nous arrivons à bien ressaisir certaines pensées et des détails isolés, quelques tournures et quelques images, à ébaucher même par ci par là comme une ombre des œuvres disparues, mais presque nulle part nous ne pouvons rétablir avec quelque certitude un ensemble ou une suite.

Un « voyage autour du monde » (il faut entendre probablement le monde de la science) était le sujet du Περίπλους dont le second livre portait ce titre particulier : περὶ φιλοσοφίας (de la philosophie). Le titre et peut-être aussi la forme de cette satire devaient rappeler les livres de voyages de célèbres géographes grecs, d'un Skylax, d'un Pythéas et autres. Passant en revue les différentes écoles philosophiques (περὶ αἱρέσεων) l'auteur montrait par une carte itinéraire leur parenté et leur filiation. Il exprimait la pensée qu'il avait au fond du cœur, en mettant dans la bouche d'un cuisinier probablement les paroles suivantes : « Dans le chaudron mystique, je ne puis faire cuire de la viande, pour rassasier les corps et apaiser la faim du ventre. (401) » *Mysteria* était le titre d'une satire à part ; Antisthène avait déjà raillé les mystères orphiques. Le Jugement des armes représen-

tait une rivalité de philosophes; c'étaient vraisemblablement deux chefs d'école qui luttaient pour le premier rang. La Λογομαχία (lutte de paroles) montrait des Stoïciens et des Epicuriens discutant pour savoir si le souverain bien consiste dans le plaisir (ἡδονή) ou dans le calme (ἀταραξία) de l'âme, L'éthique de Zénon et celle de Carnéade étaient mises en question dans le *Sesculixes*. C'est peut-être là que Varron a décrit ses propres pérégrinations dans le vaste domaine de la philosophie et qu'il s'est comparé à un « Ulysse et demi ». Ulysse, parti de chez lui avec douze vaisseaux, a erré pendant dix ans pour retrouver le chemin de la patrie où il est rentré nu et dépouillé de tout : « Moi aussi j'ai été ballotté pendant quinze années et battu par la tempête ; personne ne me reconnaitra que le chien. » Ainsi se plaint avec ironie le disciple des philosophes qui finit par trouver un refuge chez les Cyniques, en vrai mendiant, comme Ulysse et Diogène, mais sous l'égide de Minerve (468-471). Les instructions que donnait le Τριοδίτης τριπύλιος pour conquérir la vertu (περὶ ἀρετῆς κτήσεως) provenaient d'une source pythagoricienne : Varron y racontait la vision du Syracusain Empédotimos qui avait vu au ciel trois chemins et trois portes pratiqués entre différentes constellations et qui menaient à la vertu ; le premier chemin était celui de l'action choisi par Hercule. Dans le même ordre d'idées, Varron discutait ailleurs sur la supériorité de la vie contemplative ou de la vie pratique avec l'épigraphe : « Connais-toi toi-même (γνῶθι σαυτόν) » ; puis venait une dissertation sur l'art et la science, notamment sur l'examen du ciel; enfin l'auteur concluait que selon la maxime de l'oracle de Delphes, adoptée par Socrate, le premier et le plus important devoir est de se connaître soi-même, corps et esprit, puis d'ajouter à l'intelligence de cet idéal humain, l'effort pour le réaliser. En d'autres pièces du recueil, Hercule était encore proposé comme le modèle à suivre : une satire s'appelait « Un second Hercule », une autre « La colonne d'Hercule ». Cette dernière (περὶ δόξης) traitait de la vraie

gloire ; la vaine gloriole du matamore était représentée dans les Vaincus (*Devicti*, περὶ φιλονεικίας). Un combattant de l'arène qui s'est laissé vaincre, en gardant ses membres intacts, prononce cette parole digne de Falstaff : « Spectateurs, vous jugez que c'est une honte d'être vaincu ; mais, je vous en prie, si mon adversaire me crevait les yeux avec sa courroie, en est-il un parmi vous qui fût disposé à me donner les siens ? (89) » Antisthène s'était mis en campagne contre l'orgueil de Platon et de ses disciples ; Varron combattit avec un dessein plus général dans son « Combat des ombres » (Σκιαμαχία, περὶ τύφου) les illusions de l'orgueil. L'union d'éléments stoïciens et cyniques apparaît clairement dans les Euménides, qui avaient la forme d'une nouvelle dramatique, comme on peut le conjecturer avec vraisemblance d'après le nombre assez considérable des fragments qui en restent. Un Cynique y parle d'un cercle de philosophes qui s'est rassemblé chez lui, parce que c'était son tour de recevoir la confrérie ; pour indiquer le lieu de la réunion on avait inscrit au-dessus de la porte les deux mots : « *cave canem* ». A table un Stoïcien propose la thèse classique que tous les hommes sont des fous. Ce jugement est développé dans une série de scènes et de portraits empruntés les uns à la vie, les autres à la poésie, à la comédie surtout, et exprimés sous différentes formes rythmiques, les unes en scènes dialoguées, les autres en vers suivis. Ajax qui, croyant frapper Ulysse, fait rage contre la forêt et les cochons, est le type de la colère aveugle. Le chef dur et d'humeur capricieuse, le jeune homme qui ruine sa santé en buvant le vin sans eau et qui mène une vie de débauche efféminée, le gourmand, l'homme à la mode, l'avare sont convaincus d'insanité (*insania*). Du dernier il est dit : « Si la terre lui était donnée en propriété, il se volerait lui-même, pour faire un petit profit. » Le Cynique déclare que tous les philosophes en bloc avec leur cerveau plein de chimères sont des fous : « Il n'y a pas d'absurdités dans les rêves d'un malade qu'un phi-

losophe quelconque ne soutienne sérieusement. » Mais la société se lève pour faire un tour en ville et pour constater de ses propres yeux par des exemples vivants l'empire de l'*insania*. Ils visitent les temples de Sérapis, se font raconter par les croyants comment s'opèrent les cures, l'incubation, les consultations et les réponses du dieu, et ils finissent par se convaincre que ce sont là tout bonnement des moyens d'escroquer de l'argent. Mais c'est le comble dans le temple de Cybèle ; rien qu'à entendre de l'extérieur ce qui s'y passe, quelle folie ! Ce sont les cymbales, les accents des immondes *Galli*, dont un fidèle sans doute admire la charmante apparition (en cet endroit se place un chant en galliambes). Un philosophe de la société, peut-être le Cynique, incapable de contenir sa fureur à la vue de ces extravagances, est poursuivi comme blasphémateur par les fanatiques et se voit contraint de se réfugier sur l'autel, d'où ils cherchent vainement à l'arracher par des formules sacrées. Nos compagnons, en continuant leur route, montent sur une hauteur ; de là ils aperçoivent le peuple poursuivi par trois Furies. La troisième est la calomnie (*Infamia*) ; elle a mis le pied sur la poitrine de la foule, ses longs cheveux flottent au vent, elle est vêtue d'une robe sale, son regard est dur. Le narrateur s'est porté en hâte au secours des malheureux qu'elle tourmente, pour essayer de les délivrer ; mais il est mal reçu, les Furies n'ont pas besoin de s'en mêler : ce sont des jeunes gens et des jeunes filles en grand nombre qui se rassemblent autour de lui en criant qu'il est fou, si bien que troublé par le détraquement de tout ce monde, il finit presque par se croire fou lui-même. On lui fait son procès, l'opinion publique (*Existimatio*) rédige le procès-verbal du jugement, et conformément à la juste sentence des juges, inscrit son nom sur la liste des *insani*. Mais « la Vérité chenue, l'élève de la philosophie attique » (l'Académie), le sauve en disant : De même qu'au malade atteint de jaunisse tous les objets paraissent jaunes, qu'ils soient jaunes

ou non, de même pour les insensés, les gens sains d'esprit aussi bien sont fous. Varron a traité encore une fois ce sujet dans son *Logistoricus* Oreste — de la folie, mais sous une forme plus sérieuse et avec des justifications historiques.

Les commencements de l'humanité, tel était le thème des Aborigènes (περὶ ἀνθρώπων φύσεως). Comme au paradis ou dans l'arche de Noé, les animaux qui forment le bétail du paysan sont présentés à tour de rôle, passés en revue et dépeints dans leur existence paisible avec leurs cris naturels et distinctifs. Le génie de l'homme le pousse comme par une loi naturelle à concevoir des espérances exagérées qui le rejettent dans la poussière quand il se croit parvenu au faîte. La force morale (*virtus*) est donnée à l'homme pour vivre à ses côtés ; aucune compagne, dit l'auteur, ne convient mieux aux têtes grises et aux jeunes gens, car un âne d'un certain âge ne vaut pas mieux qu'un jeune. Varron racontait comment l'homme, tout ainsi qu'un enfant, a fait ses progrès petit à petit ; par exemple, le commencement du goût artistique se manifesta dans le désir d'avoir des poupées et des images plastiques. Dans les *Andabatae* (1), la discussion roulait sur des questions de physiologie et de physique. On y examinait notamment la nature de l'âme et ses rapports avec le corps ; ce sujet était aussi traité dans beaucoup d'autres satires. Souvent on retrouve la distinction épicurienne, également adoptée par Lucrèce, entre l'âme (*anima*) et l'esprit (*animus*) (32). Varron repousse avec chaleur la théorie matérialiste : « L'homme est tout ce qu'on voudra, plutôt qu'une petite parcelle de chair. (31) » Le travail en commun de l'âme et du corps se trouve déjà indiqué dans la satire « Un âne se frotte contre un autre » par ce titre d'une fantaisie un peu rude, et la nature distincte de l'un et de l'autre l'est par le sous-titre explicatif περὶ χωρισμοῦ (sur la distinction de l'âme et du corps). Les échasses sont

---

(1) Gladiateurs qui combattaient avec la visière baissée.

par leur nature des morceaux de bois inertes que met en mouvement celui qui s'y juche; de même vos jambes et vos pieds, naturellement immobiles, sont les échasses de l'esprit qui seul les fait mouvoir. Le corps est comme un vêtement de l'esprit; l'esprit le quitte et le corps pourrit en quelques jours. La création et la disparition du monde formaient une question agitée par tous les philosophes. Déjà Anaximandre admettait, semble-t-il, une destruction périodique du monde ; Héraclite et Empédocle le suivirent, et les Stoïciens enseignèrent que le monde serait consumé par le feu. D'autres prétendaient remarquer une usure continue du monde; on peut, disaient-ils, observer facilement dans la nature même et dans l'homme en particulier que tout devient peu à peu plus petit et plus faible. L'idée que le monde périclite chaque jour et à toute heure, pour se rajeunir sans cesse, paraît avoir fourni la matière des recherches consignées dans la Vrille du monde (Κοσμοτορύνη, περὶ φθορᾶς κόσμου). A côté du berceau, le cercueil (222). L'œuvre et les effets visibles de cette funeste vrille donnaient lieu à divers développements, en partie humoristiques. Comme κόσμος ne désigne pas seulement le monde, mais en général un ensemble bien agencé, l'auteur pouvait voir une φθορὰ κόσμου (destruction d'un κόσμος) jusque dans le mauvais goût ou bien encore dans un tapis mangé par les mites. Parmi les symptômes les plus visibles de la destruetion du *Cosmos*, il y a la guerre, avant tout la guerre civile; c'était alors justement que les Romains s'entretuaient en Afrique, et l'auteur rappelle ces funestes luttes en hexamètres héroïques où l'on retrouve un écho d'un célèbre vers d'Ennius relatif à la guerre punique (225). De la même manière, le *Bimarcus* retournait une expression de philosophie théorique en tous les sens pour l'appliquer à la vie pratique. Les sceptiques avaient résumé leurs objections contre la certitude en dix points, ou, pour traduire à la lettre la métaphore du mot grec (τρόπος), en dix tours. Partant de là l'auteur prit les dif-

férents modes ou les diverses faces de cette idée du τρόπος pour sujet d'un développement humoristique, où comme toujours il introduisit des allusions frappantes aux événements contemporains. Varron se plut, ainsi que nous l'avons dit, à se présenter lui-même sous son prénom de Marcus ou bien sous la forme d'un second moi, comme le type de l'homme simple (60, 175, 505, comp. 562). Le double Marcus est l'image à deux faces du Romain d'autrefois et du Romain d'aujourd'hui, telle que l'a toujours présente à l'esprit le patriote et savant historien du passé, qui reste attaché aux mœurs ingénues de son pays sabin. L'honnête Marcus a subi lui-même une transformation ; car, ainsi que tous les héros du passé, à l'exception toutefois du πολύτροπος Ulysse, il ignore encore les tours (τρόποι) et les ruses, et ne connaît que les trophées (τρόπαια) après la fuite (τροπή) de l'ennemi. Varron appliquait à la vie réelle en les parodiant les différents *tropes* de la rhétorique classique : par exemple il étendait la catachrèse tant invoquée aux abus de tous genres. Ce serait un τρόπος efficace, si un jour une tempête éclatait subitement et si le père des dieux lançait sa foudre à trois dents sur le marché aux victuailles, « afin que tremblât la grande Rome et le vaste gouffre des débauchés ». Quelle différence entre ces jolis messieurs que leurs dissipations conduisent à la banqueroute (encore un *trope*) et nos braves aïeux dont l'haleine sentait, il est vrai, l'ail et les oignons, mais qui respiraient de si beaux sentiments ! Il n'y a pas d'Hercule capable de nettoyer la grande écurie de Rome. C'est ainsi que sur des tons divers se poursuivait sa satire, remplie de jeux de mots et des images les plus variées, inépuisable en saillies satiriques et en piquantes associations d'idées. Dans la satire qui porte son nom, Prométhée lui-même, l'ami des hommes, entend avec chagrin de la bouche d'un visiteur, Hercule peut-être, qui le délivre ensuite, que ses chères créatures n'ont pas fait dans leur développement intellectuel et moral les progrès pour

lesquels il voulait les former. Ne vivent-ils pas toujours dans les ténèbres et dans une étable de cochons ? car le Forum n'est rien d'autre, et les hommes tels qu'ils sont aujourd'hui ne peuvent passer que pour des cochons, malgré tout le luxe qu'ils étalent. Il faut maintenant que tout jeune freluquet ait sa Pandora au bras. Monsieur Chrysosandalos (soulier d'or) se paie pour un moment une petite maîtresse faite de lait et de cette cire de Tarente que les abeilles milésiennes composent de mille fleurs diverses, une créature sans os et sans muscles, sans peau et sans poils, nette et propre, svelte, blanche, tendre, bien faite.

Antisthène avait déjà écrit un dialogue entre Prométhée et Hercule, où le premier, présenté comme un philosophe, reprochait à l'autre de s'être donné tout entier à la vie pratique et de ne pas s'occuper des choses supérieures et surnaturelles ; mais Hercule lui avait démontré que l'aigle qui rongeait son foie était précisément la présomption philosophique, et l'avait délivré de ce monstre. Il se peut aussi qu'Antisthène, comme Théophraste, eût déjà interprété le don du feu fait par Prométhée aux hommes comme l'instinct funeste qui les pousse vers la philosophie et que le Titan a inculqué au genre humain pour son malheur. Le titre de la satire de Varron « Prométhée délivré », donne à penser que la marche et le dénouement en étaient à peu près ce que nous venons de dire ; il faut l'avouer cependant, les fragments qui en restent ne fournissent aucune indication précise pour confirmer notre hypothèse.

Le miroir du temps, que Varron place sous les yeux de la jeune génération dans son *Gerontodidaskalos* (le maître des vieillards), avait un cadre tout différent. L'auteur, alors d'un certain âge, y mettait en scène avec son ironie particulière, outre sa propre personne, un jeune représentant de la Rome nouvelle, un homme avancé et satisfait de lui-même. A la tête grise tournée avec mélancolie vers le temps de sa jeunesse, l'homme du jour vantait les glorieux

progrès faits dans les dernières années et dont il fallait bien se réjouir, si on les opposait à la grossièreté d'autrefois. C'était un dialogue où les contrastes entre le passé et le présent ressortaient rudement. L'ancien regrettait (en hexamètres) le respect qu'on avait jadis pour la sainte religion, la pureté et la chasteté qui régnaient en tout ; plus loin, il rappelait (en prose) comment le jeune époux dénouait, silencieux et timide, la ceinture de sa jeune femme ; la mère de famille filait alors la laine de ses propres mains, tandis que des yeux elle surveillait le pot au feu ; l'homme avec sa femme n'allait en voiture qu'une fois, tout au plus deux fois l'an ; Curius, le sévère consul, lorsqu'il faisait la levée au Capitole, vendait sans pitié comme esclave le citoyen oublieux de ses devoirs qui ne s'était pas présenté à l'appel. A quoi le moderne Romain oppose l'élégance des constructions nouvelles, la splendeur des villas avec leurs troupeaux de paons, les immenses bâtiments des exploitations rurales et tous les progrès du confort domestique ; il définit ce que doit être un bon censeur, un homme qui vive et laisse vivre ; il vante l'urbanité de ses contemporains et demande ironiquement combien de fois entre deux jours de marché les rustiques Romains se faisaient raser ; il justifie l'aversion des dames modernes pour les grossesses en citant un passage de la Médée d'Ennius. L'ancien, qui revoit Rome après un laps de temps assez long, s'étonne de la retrouver à tel point changée. Des femmes paraître en public et se livrer la nuit à des orgies ! Il n'en croit pas ses yeux qui lui montrent des esclaves en armes révoltés contre leurs maîtres. On peut penser s'il aura de la peine à se déclarer le partisan fidèle et convaincu des idées nouvelles. — Dans le Sexagénaire (*Sexagesis*, ce mot signifie ordinairement somme de soixante as), le bon Marcus se livre à des considérations semblables. Comme un second Epiménide, il s'est endormi à l'âge de dix ans. Lorsqu'après un demi-siècle il se réveille et jette les yeux autour de lui, il trouve tout

changé, et d'abord lui-même ; car d'un jeune garçon à la peau bien unie, il s'est transformé en hérisson avec des soies blanches et une trompe en guise de nez. « Ainsi un petit chien devient chien, ainsi un grain se change en épi. » Rome ! A la place des anciennes vertus maintenant bannies, sont venues habiter la ville l'impiété, la déloyauté, l'impudence. Où est, par exemple, la piété d'Enée, qui prit son père sur les épaules pour le sauver des flammes de Troie? A présent, il n'y a pas un garçon de dix ans qui ne soit capable d'enlever et d'arracher son père... à la vie en l'empoisonnant. Là où jadis on tenait des réunions électorales sérieuses et honnêtes, il y a un marché de voix. Les juges ne font pas ce que prescrivent les lois ; il n'y a plus qu'une loi : « Prends et donne ». Le vieux Marcus gémit (en distiques élégiaques) sur ce renversement des choses ; mais on le remet à sa place ; on lui montre l'erreur qu'il commet en fouillant dans les souvenirs du passé et en accusant les vivants ; une jeunesse effrénée lui applique, ainsi qu'à d'autres amis du passé mécontents comme lui du présent, le dicton populaire : « En bas du pont, les sexagénaires », et le jette dans le Tibre pour se conformer au louable usage des pères, qu'il recommandait avec tant de chaleur.

L'économie domestique et rurale, à ce qu'il paraît, était dans *Manius* le sujet principal ; mais la relation qui existait entre le titre et le développement de la pièce n'apparaît pas avec clarté. Il y est dit ironiquement qu'un descendant de ce pieux aïeul d'Aricie qui fonda le culte d'Egérie, se lève de bon matin, comme l'indique son nom ; mais ce n'est pas pour se mettre au travail, c'est pour aller ouvrir son propre rostre (son bec) auprès des rostres de la tribune oratoire, pour racoler des électeurs et les pousser au Forum, pour perdre ainsi sa journée dans cette oisive activité politique. La mort a enlevé à l'auteur un de ses gens, un homme d'une certaine culture littéraire, peut-être un affranchi. Mon automédon, dit-il en raillant, prenait sa

part de mon chagrin ; car il a été vacher autrefois chez Plotius, le premier des rhéteurs latins, qui enseignait à Rome, au temps où Cicéron était enfant, et la culture de ce savant homme s'était communiquée jusqu'aux rustres de son entourage. Puis le convoi funèbre était décrit ; on y portait, pour les mettre en terre avec le mort, des cruches, des victuailles et des liquides. En creusant la fosse, on trouve une caisse d'écrits qu'on apporte à Varron en sa qualité de connaisseur. Le texte de ces écrits tenait peut-être du langage des oracles ; en tout cas, il était riche en leçons et a pu fournir l'occasion et le point de départ du développement qui suit. C'était un nouvel éloge du vieux temps : Varron y louait la construction simple de la maison rustique, dont la symétrie ferait honte à des architectes, le rude labeur après lequel on goûte bien le repos, la nourriture frugale. Le jeune homme doit prendre pour boisson l'eau douce et salubre, pour nourriture l'oignon qui fait pleurer. On peut exercer l'hospitalité, mais il ne faut pas entretenir de ces parasites contre lesquels Caton déjà mettait en garde. Le portrait du convive glouton est tracé d'une main énergique : assis devant les plats qu'on vient de servir, il ne regarde ni devant ni derrière lui, il louche seulement du côté de la cuisine. Toutes les lois contre le luxe sont évidemment vaines, quand une fois le goût de la simplicité a disparu. L'auteur montre en un beau langage le caractère absolu de la loi qui n'est faite ni pour ni contre personne ; les devoirs du bon citoyen peuvent ainsi se résumer : obéir aux lois, respecter les dieux, mettre dans l'écuelle pour le Génie de la maison son petit morceau de viande, ne pas blasphémer, ne pas remuer les pieds sur le foyer, mais faire le sacrifice, etc. — Le frugal Sabin ne se lasse pas avec les Cyniques de prêcher la tempérance.

« Cela ne te reste pas » (ἀλλ' οὐ μένει σε), telle est l'épigraphe d'une satire sur la cupidité (περὶ φιλαργυρίας). « Que nous reste-t-il à désirer, dit un honnête paysan, du moment que nos

récoltes nous procurent une maison, le boire et le manger? » L'*Octogesis* (l'octogénaire; en sous-titre περὶ νομισμάτων, au sujet de l'argent) rappelle son innocente jeunesse, du temps que ni ses camarades ni lui n'étaient encore initiés aux secrets du livret. Observer une mesure en toutes choses dans ses vêtements, dans sa nourriture, dans les plaisirs, quels qu'ils soient, voilà ce que recommande *Modius*, conformément à la sentence de l'oracle de Delphes : Rien de trop (μηδὲν ἄγαν). Ce n'est pas celui qui a vécu le plus longtemps, mais celui qui a vécu avec le plus de mesure (*modestissime*), en tenant le chemin du milieu (*mediocxime*), qui a le mieux vécu. La fête des funérailles en l'honneur du Cynique Ménippe (ταφὴ Μενίππου) offrait encore une belle occasion pour composer une variante sur ce thème favori. On y appréciait la valeur du défunt : tandis que Diogène était médiocrement instruit, Ménippe dans ses leçons plaisait même aux délicats. Après une assez longue discussion, les convives en appétit se mettaient à table. Puis, à l'occasion du banquet, revenaient les comparaisons entre le passé et le présent : d'un côté les maisons en briques des aïeux, toutes simples avec leurs toits de chaume, de l'autre les ornements luxueux des maisons actuelles avec leurs pavés en mosaïque, leurs murailles incrustées, leurs arabesques et leurs peintures ; et quel contraste entre la frugalité des anciens, qui sous le nom de *pistor*, ne comprenaient rien que l'esclave qui broyait la farine, et les raffinements des gourmets du jour, qui font tout renchérir ! Grâce à eux, on ne peut plus voir une bécasse grasse qu'au vol. Si Numa Pompilius revenait sur la terre, il n'apercevrait plus trace de ses institutions. La satire des Mets délicats (περὶ ἐδεσμάτων) traitait de la philosophie de la cuisine, à laquelle Ennius avait le premier donné une expression littéraire. Un gourmet décrivait en sénaires les plats fins et leur origine, et dressait le menu d'un banquet choisi, mais ce *gastrosophe* recevait en pleine

figure la réponse qui suit : « Si tu avais seulement appliqué à la philosophie la douzième partie de la peine que tu as prise pour apprendre à ton boulanger l'art de faire de bon pain, tu serais devenu bon toi-même depuis longtemps. Et tu en es arrivé à ce point qu'on voudrait bien acheter ton boulanger au prix de cent mille as, tandis que de toi on n'en donnerait pas cent. » Dans un autre passage (573), il est dit : « Nous aimons mieux économiser l'huile pour nos études de nuit que de la répandre par pintes sur des asperges. » Antisthène avait déjà écrit sur le vin ; l'Ὑδροκύων (le Cynique buveur d'eau) devait rouler sur le même sujet. La question principale était probablement de savoir s'il faut boire du vin ou de l'eau. A ce propos, un amateur du noble jus de la vigne appréciait vraisemblablement en s'appuyant d'une autorité médicale la vertu des différentes sortes de vins. Dans la satire sur l'Ivresse (*Est modus matulae*, περὶ μέθης) qui renfermait les vers loués plus haut d'un ivrogne, l'ami de la sobriété se réclamait des dieux et de Bacchus lui-même : lorsque, disait-il, les dieux désirent les dons précieux de Bacchus, d'abord il leur faut descendre dans le temple des mortels pour satisfaire leur envie ; puis ils doivent se contenter d'une modeste offrande dans une petite coupe. Et ailleurs (*Octogesis*, frag. 343) : l'or que nous encaissons est-il plus noble que celui que nous buvons ? l'un va dans la bourse, l'autre dans la vessie. — Ce n'est pas à dire que Varron ait dédaigné un repas en bonne compagnie ; au contraire. Il y a beaucoup de grâce dans les conseils qu'il donne à ce sujet sous ce titre : Tu ne sais pas ce que le soir te réserve (*Nescis quid vesper serus vehat*). Le nombre des convives à table ne doit pas être inférieur à celui des Grâces ni dépasser celui des Muses. Quatre choses sont nécessaires pour un *convivium* parfait : des gens aimables, un local et une heure bien choisis, une chère convenable. Les convives ne doivent ni faire de longs discours comme au Forum ou devant les tribunaux, ni rester muets

comme s'ils étaient au lit pour dormir. Il faut bannir les entretiens désagréables et pénibles, pour rechercher au contraire les conversations intéressantes et en même temps utiles, qui offrent par surcroît l'occasion de faire preuve d'esprit ; il faut y agiter les questions dont on n'a pas le loisir de s'occuper dans le tourbillon des affaires. On peut y lire ce qui est à la fois profitable et agréable à la vie. L'hôte n'a pas besoin de se montrer splendide, il suffit qu'il ne soit pas crasseux. Pour le dessert, les douceurs indigestes, telles que les gâteaux, ne conviennent pas.

Varron trouva une nouvelle matière à de semblables développements en traitant de toute espèce de penchants, d'occupations, de professions, de préjugés. La manie de la chasse forme le sujet des *Meleagri*. Un Nemrod enthousiaste décrivait en sénaires les joies de ce noble plaisir ; mais le Cynique calme et froid demande pourquoi ces fatigues, ces courses, ces veilles et cette faim endurée par le chasseur : est-ce pour son profit ou pour son plaisir ? Si c'est pour son plaisir, il lui vaudrait bien mieux assister sans péril pour ses jambes aux *venationes* du cirque que de vaguer à travers la forêt en se déchirant les pieds. Le chasseur invoque l'exemple d'Hercule ; mais au temps du héros, il y avait encore des monstres à détruire. Et pour comble, voyez les chasseresses dans leurs costumes si peu convenables aux femmes : qui voudrait épouser une de ces Atalantes ? — *Marcipor* (le jeune esclave de Marcus) servait peut-être à prouver que les hommes par certains côtés sont toujours des enfants insensés, comme le montrent leurs souhaits, les puérilités de leur science, leurs craintes et leurs institutions superstitieuses. Les garçons soupirent après les vacances, la fillette demande à son père une livre de billes, la femme à son mari un demi-boisseau de perles ; Pélias se fait échauder par Médée pour redevenir petit garçon, les astrologues barbouillent de leurs figures la carte du ciel, les hommes d'état règlent leur politique sur l'appétit des poules etc....

Le plus raisonnable de tous était bien Diogène qui n'avait qu'une chose à demander à Alexandre : « Ote toi de mon soleil ». — La fête de Minerve (*Quinquatrus*) offrait à Varron l'occasion de s'en prendre aux professions qui sont sous le patronage de la déesse, et avant tout aux médecins. Pourquoi prendrais-je un médecin ? dit un personnage : « pour boire des médicaments toujours amers et me ruiner la santé ? » Aussi préfère-t-il se faire donner la recette pour préparer une bonne goutte de vin ; cette recette est paraphrasée (par Esculape ou par quelque sage) en sénaires d'un style un peu recherché : « Prends la douce nourriture (*dapem*) de Liber, cueillie sous la feuille de Bromius et gonflée des sucs de l'automne » ; quant au reste, c'est l'eau claire d'une source limpide qui doit seule être mélangée à la boisson. Le médecin qui tire l'eau du ventre d'un malade, ne vaut pas un Etrusque qui sait trouver des sources. « Tu oses te donner pour un médecin parce que tu prescris une purge à un patient couché sur un lit orné d'ivoire et sous des couvertures de pourpre, au lieu de lui faire vider d'abord sa couche luxueuse. »

La rhétorique, la poétique, la musique furent à leur tour prises à partie par le poète. La singulière exclamation *Pappapapae* servait de titre à une étude sur les louanges (περὶ ἐγκωμίων). La sèche théorie de l'éloge et du blâme est développée avec un entrain et une animation dramatiques par des exemples qui semblent pris sur le vif. Il faut s'entendre quelque peu aux choses qu'on veut louer ; l'homme inexpérimenté prend parfois une coquille pour une perle, un morceau de verre pour une émeraude. L'auteur flagelle l'hypocrisie des oraisons funèbres où l'on vante après la mort le fainéant indigne de vivre à l'égal d'un Scipion l'Africain ; il donne du style, qu'on emploie à louer une belle femme, des échantillons en vers et en prose d'un goût oriental extravagant. Aux panégyristes adulateurs, il oppose les critiques hargneux. En effet il y a aussi un art de l'injure (ψόγος), qui

à l'occasion ne manque pas d'effet devant les tribunaux. Varron règle ses comptes avec ces Zoïles et leurs partisans. — Le *Parmeno* renfermait un passage qui est un fragment de poétique : c'est l'explication des expressions techniques *poema* (une pièce isolée), *poesis* (une œuvre poétique formant un tout complet tel que l'Iliade ou les Annales d'Ennius), *poetice* (art poétique), tout ceci conforme aux théories de Lucilius ; c'est l'origine du rythme et de la mélodie, le mérite particulier des trois poètes comiques, Plaute, Caecilius, Térence, Puis venait, à ce qu'il semble, un concours artistique entre un poète romain et un poète grec. Les Cyniques n'aimaient guère la musique. Diogène s'élevait contre les artistes, qui savent accorder leur lyre, mais qui restent indifférents à l'accord harmonieux de leur âme ; le livre d'Antisthène sur la musique était peut-être conforme à cet esprit. C'était peut-être un membre de cette secte ennemie des Muses qui discutait dans l'Ὄνος λύρας avec un bel esprit, comme Zéthos avec Amphion dans l'*Antiope* d'Euripide ou de Pacuvius. Il interpelle brusquement l'artiste inutile : « Que sais-tu et en quoi contribues-tu au bien général ? tu étales un art de fainéant. » Il raille la nature efféminée des chanteurs et des musiciens. L'autre se moque à son tour : sans doute c'est une admirable vocation, de chasser les sangliers dans la montagne ou d'embrocher de malheureux cerfs! Il prouve que la musique est naturelle à l'homme aussi bien que la voix et dès le même temps qu'elle : les paysans dans les vignes, les couturières à leur travail chantent ; le dieu du soleil fait retentir l'harmonie des sphères. Les prêtres de Cybèle avaient si bien apprivoisé le lion avec leurs cymbales qu'ils pouvaient le caresser : en souvenir de ce fait, il y a une statue de lion au pied du mont Ida. Au théâtre, toute l'assistance est tantôt touchée, tantôt transportée par les sons de la flûte. Mais c'est un art difficile ; il faut l'apprendre ; il se transmet de maître à élève, le nom n'y fait évidemment rien. « Mets à l'épreuve le tragédien

Amphion, fais lui jouer la partie d'Amphion, tu verras qu'il s'y prendra plus maladroitement que mon ânier. »

Malgré sa piété foncière et tout désireux qu'il fût de voir la religion nationale reprendre vie, Varron, avec son goût pour la simplicité, était l'ennemi du luxe exagéré qu'on étalait dans les sacrifices. L'Hécatombe (περὶ θυσιῶν) était dirigée contre cet abus. Un personnage qui avait immolé cent bœufs aux dieux était tenu d'en rendre raison. L'auteur rappelait le modeste sacrifice d'un coq que Socrate avait ordonné avant sa mort. Diogène s'était prononcé dans le même sens à propos de ceux qui sacrifient aux dieux dans l'intérêt de leur santé et qui, lors du sacrifice, festoient au détriment de leur santé. Le luxe d'un Sardanapale ou d'un Crésus et le sacrifice d'Iphigénie exigé par la voix d'un prêtre étaient, à ce qu'il semble, dépeints en sénaires ; ce dernier exemple était destiné à montrer l'influence funeste des devins. Dans le même esprit, Varron avait écrit une satire pour critiquer la doctrine des dévots sur le tonnerre (περὶ κεραυνοῦ).

Le domaine de la politique et de l'administration invitait parfois aussi l'auteur à des digressions. Au temps d'Alexandre le Grand, le sophiste Anaximène de Lampsaque avait rédigé, sous le titre de Τρικάρανος (c'est-à-dire Cerbère) ou de Τριπολιτικός, un libelle d'invectives contre les Athéniens, les Lacédémoniens et les Thébains, dans le style de son ami Théopompe, et il l'avait répandu sous le nom de ce dernier. Varron prit le même titre pour discuter le triumvirat de César, de Pompée et de Crassus de l'an 694-60. *Flaxtabula* (ou *Flexabula?* περὶ ἐπαρχιῶν), traitait sous un titre énigmatique de l'administration des provinces. Un bon gouverneur de province se vantait de sa douceur et de sa modération : il a résisté à la tentation d'épouser dans sa province une charmante petite femme. *Serranus* roulait sur les élections (περὶ ἀρχαιρεσιῶν). Lorsque les gamins joueront à la balle au Forum devant l'étal des bouchers, c'est-à-dire lorsqu'il n'y aura plus de réunions populaires, judi-

ciaires et électorales pour encombrer la place, alors on pourra recommencer à jouir de la vie. Antisthène déjà s'était raillé de l'élection des stratèges à Athènes. Sans parler de Platon et des Stoïciens, les Cyniques s'étaient occupés à tracer le plan d'un état idéal. Il se peut que Varron ait fait quelque chose de ce genre dans sa Ville de Marcus (*Marcopolis*, περὶ ἀρχῆς) où il comparait l'organisation d'une ville gouvernée comme il le voudrait avec celle du corps humain. Les sens sont les portes, les veines les conduites d'eau, les entrailles les égoûts de la ville. En des distiques élégiaques, l'auteur reconnaissait l'égalité générale comme l'état primitif de nature, mais il constatait que le développement progressif des choses amène la supériorité du plus fort, comme on l'observe parmi les poissons et les oiseaux. Des trochées boiteux, construits suivant le mode grec, et renfermant probablement une allusion facile à saisir à quelque personnage vivant, exprimaient cette vérité d'expérience que la Fortune n'a encore permis à aucun mortel d'arriver sans encombre avec son char au terme de la carrière. A côté de la Ville de Marcus se place naturellement la Ville des hommes (Ἀνθρωπόπολις), bien qu'il soit difficile d'entendre avec sûreté le sens de ce titre. Le sous-titre explicatif, περὶ γενεθλιακῆς, semble annoncer un développement sur la situation que fait à chacun sa naissance. Peut-être l'auteur, sous l'image d'un état, a-t-il voulu traiter de la famille et des conditions qui président à sa fondation, à son accroissement, à sa conservation. Il est question de dots superbes, des frais qu'entraîne l'hyménée. Puis l'auteur recommande encore une fois la tempérance en beaux vers dignes de Lucrèce : Ce n'est pas avec des trésors ni avec de l'or qu'on acquiert la liberté de l'âme; ni les montagnes des Perses, ni les appartements du riche Crassus ne soulagent l'esprit des inquiétudes et des arrière-pensées qu'y suscite la crainte pusillanime des dieux.

Doit-on se marier? dans quelles conditions et suivant

quels principes? Antisthène avait déjà approfondi cette question dans un écrit particulier. Varron, qui goûtait si fort la bonne vie bourgeoise de famille, a soumis à son examen toutes les questions relatives au mariage. « Le pot a trouvé son couvercle » (εὗρεν ἡ λοπὰς τὸ πῶμα), telle était l'épigraphe d'une satire sur le mariage et le ménage (περὶ γεγαμηκότων), où l'auteur, se disant « un de ces hommes d'autrefois, au sourcil froncé, » substituait au conseil de Ménandre « si tu es sage, ne te marie pas » une maxime toute contraire : « celui qui est sage se mariera ». C'est bien la même satire qui traitait « du devoir de l'époux » et qui disait : « Les défauts de la femme, il faut les supprimer ou les supporter; celui qui les supprime rend sa femme plus commode; celui qui les supporte se rend lui-même meilleur. » Dans la satire qui emprunte son nom à la *lex Maenia,* le mariage est considéré comme un devoir civique et le célibat comme une sorte de parricide; l'auteur y recommande encore d'apporter un soin scrupuleux au choix de l'époux et de l'épouse, quoique dans une belle récolte il puisse se trouver un épi sec et dans une mauvaise un bon épi. Cette loi Maenia, qui nous est inconnue, est présentée comme ayant pour but d'inculquer le respect du père aux enfants. C'est aux jeunes pères en particulier que Varron adressait des conseils dans la satire : C'est au père qu'appartient l'enfant (τοῦ πατρὸς τὸ παιδίον, περὶ παιδοποιίας). Il s'élève contre les licences et les vices de la jeunesse relâchée dans des pièces telles que le Τρίφαλλος (περὶ ἀρρενότητος) et les *Vinalia* (περὶ ἀφροδισίων). Suivant tous les degrés et présentant toutes les faces de l'existence avec son humeur rude et plaisante, souvent aussi pleine de sens et toujours saine, Varron n'a pas manqué d'étudier la fin de la vie. C'est peut-être sa propre vieillesse qui l'a poussé à écrire le *Tithonus* (περὶ γήρως, de la vieillesse). Sous le même titre, le péripatéticien Ariston de Céos avait écrit un petit opuscule d'une philosophie populaire, où il donnait la parole au vieux mari d'Eòs, qui n'avait

pas reçu le don d'éternelle jeunesse en même temps que l'immortalité. Il est certain que Varron, le vigoureux vieillard, n'avait pas à dire de la vieillesse moins de bien que Cicéron, dont le *Caton* (710-44) a été assurément écrit avant le *Tithonus*. — La question du suicide résolue en sens divers par les divers philosophes avait été remise à l'ordre du jour par les événements politiques. Varron à son tour l'examine dans une étude particulière, περὶ ἐξαγωγῆς. Peut-être le poète s'adressait-il à l'ombre de Caton d'Utique dans ces bacchiaques tragiques qui rappellent le *Thyeste* d'Ennius : « Qui es-tu, toi qui ouvres d'une main féroce les chauds réservoirs des sources du sang et qui te guéris de la vie avec un glaive de fer ? » D'autres suicidés célèbres subissaient un interrogatoire dans les enfers, entre autres Hannibal, à qui l'on demandait pourquoi il avait pris du poison et qui répondait : « Parce que Prusias voulait me livrer aux Romains. » Varron admet que le suicide se justifie dans certaines circonstances : ne savons-nous pas qu'il faut couper le doigt, si l'on peut éviter ainsi que la gangrène atteigne le bras? Si l'auteur sur ce point se rapprochait des Stoïciens, il avait cependant pour l'idéal de leur sage une juste aversion : « Seul roi, seul rhéteur, seul beau, brave, net et propre : si tu rencontres sur ton chemin un homme taillé d'après ce modèle de Cléanthe, garde-toi bien de le toucher », est-il dit dans la satire des Parents tendres (*longe fugit qui suos fugit*).

Comment doit-on en prévision de la mort mettre ordre à ses affaires ? Varron, qui connaissait le droit aussi bien que l'histoire, a examiné dans un ordre systématique les diverses sortes de testaments et a consigné le sien dans le *Testamentum* (περὶ διαθηκῶν). Il y choisit pour tuteurs des enfants qu'il a eus de *Philophthonia*, et qui ont été nourris par la *Menippea haeresis*, en d'autres termes de ses satires, tous ceux « qui désirent que Rome et les affaires du Latium prospèrent » ; c'était les recommander à tous les patriotes

Enfin il avait pensé même à la sépulture, et il en parlait dans le *Cycnus* (περὶ ταφῆς). Il loue Héraclide de Pont qui a recommandé de brûler les cadavres, contre Démocrite qui veut qu'on les ensevelisse dans du miel. Si on avait écouté Démocrite, on pourrait à peine maintenant avoir un verre de vin miellé pour cent deniers. — La coutume de déchirer ses habits en signe de deuil est condamnée par ce raisonnement : « S'il te les faut, pourquoi les déchires-tu ? S'il ne te les faut pas, pourquoi les portes-tu ? » Enfin il en vient à la tombe et aux épitaphes (*Epitaphiones*, περὶ τάφων). Varron, chercheur modeste, n'est pas au nombre des *Epitaphiones*, qui de leur vivant déjà commandent leur *elogium* : les livres (des savants ?), voilà, dit-il avec un sentiment contenu de sa propre valeur, voilà où doivent rester leurs épitaphes, qu'ils se gardent bien de mettre sur leurs tombes.

Les satires de Varron offraient aux études des érudits un champ vaste et fécond. Du temps d'Hadrien, il y avait des gens qui s'attribuaient un talent spécial pour les commenter. Des grammairiens en firent des *excerpta*, les antiquaires y puisèrent et des imitateurs de tendances fort diverses ont reproduit les différents aspects de ces œuvres si remarquables, les uns dans des pamphlets ironiques, les autres dans des ouvrages d'histoire ou dans des traités didactiques.

Un autre recueil de poésies de Varron semble issu de la même source que les satires Ménippées. Dans la liste de ses ouvrages, il y a six livres de Pseudo-tragédies ; mais ce nom ne suffit pas pour nous autoriser à y voir de véritables pièces destinées à la scène, comme l'*hilaro-tragédie* de Tarente, à laquelle confinait l'Atellane. En restant dans le cercle d'idées où nous avons vu que se tenait l'humoriste romain, le plus naturel est de croire qu'elles ressemblaient aux tragédies cyniques écrites par Philiskos sous le nom de Diogène, par Oenomaos et par Timon. L'explication allégorique des mythes, dans laquelle Cyniques et Stoïciens se complaisaient, offrait une riche matière aux poètes qui vou-

laient les interpréter ou sérieusement ou malignement. C'est ainsi que des absurdités ou des infamies, des paradoxes révoltants — ceux-ci, par exemple : que l'usage de manger la chair humaine, le meurtre des parents par la main des enfants, l'inceste et autres atrocités ne sont pas contraires à la nature — furent ironiquement glorifiés par l'interprétation et l'explication de certains mythes tragiques, tels que ceux de Thyeste, d'Atrée, d'Oedipe, de Médée, etc. Lorsque nous lisons que, suivant la doctrine stoïcienne, Juppiter comprend en lui tous les autres dieux, que la forme humaine ne convient pas à la divinité, que la perfection doit se présenter sous la forme ronde, il est certain que Varron s'accorde fort bien avec cette manière de voir, en mettant en scène trois cents Juppiter sans tête (582).

Ces Pseudo-tragédies offraient-elles un mélange de vers et de prose, comme en général ces compositions, ou plutôt ces caricatures philosophiques? l'exposition y prenait-elle la forme de dialogue ou de récit? on ne saurait trop le dire, car de bonne heure on a vu des tragédies et même des comédies conçues en dehors de la scène, d'une manière de plus en plus libre, à commencer par les parodies, pour arriver à des transformations aussi capricieuses que diverses. En conséquence, on ne saurait affirmer que certaines pièces à titre mythologique classées ordinairement dans la collection des satires Ménippées ne doivent pas être mises plutôt au nombre des Pseudo-tragédies : tels sont l'Oedipothyestès, le Pseudaenéas, l'Ajax de paille (*Ajax stramenticius*), Prométhée délivré, le Jugement des armes. Il n'est pas même possible de savoir si les six livres de Pseudo-tragédies contenaient chacun une ou plusieurs pièces.

CHAPITRE IV

LA POÉSIE DIDACTIQUE.

Les études grammaticales (c'est-à-dire philologiques) auxquelles le voyage à Rome de Cratès de Pergame donna la première impulsion (595-159), s'exercèrent d'abord par la critique méthodique, savante et en quelque sorte scolaire d'œuvres nationales, telles que les épopées de Naevius et d'Ennius ; bientôt après, au cours du VIIe siècle, des travaux de ce genre reçurent une forme plus artistique. N'oublions pas qu'Ennius avait déjà fait tenir dans le vaste cadre de ses satires toute espèce de questions de science. Les poètes savants d'Alexandrie aimaient à exposer en vers les résultats de leurs recherches, à couvrir du gracieux vêtement de la muse la gravité de leurs travaux scientifiques ; c'est d'eux que les écrivains romains se sont inspirés dans leurs essais du même genre; la chose n'est pas douteuse, alors même que nous ne pouvons déterminer dans le détail les originaux qu'ils ont imités. Nous avons vu quelle large place Lucilius réserva dans ses satires à la critique esthétique et même aux questions les plus arides en apparence, de grammaire, d'orthographe et de prononciation. Des contemporains de Lucilius, appartenant peut-être au même cercle, choisirent des questions de littérature ou de grammaire

pour les traiter dans des écrits spéciaux en vers. Il faut nommer avant tous le poète tragique Accius qui consigna de précieux documents pour l'histoire du drame et de la scène dans ses *Didascalica*, qu'il composa de neuf livres au moins (c'était peut-être pour égaler le nombre des Muses). Dans ce rythme un peu lâche du vers sotadique que nous avons appris à connaître par les satires d'Ennius, et qu'il maniait avec aisance, il agita à la manière des Grecs des problèmes divers empruntés au vaste domaine de la poésie grecque et romaine, et souvent les discuta en vrai dilettante. Dans le premier livre, il cherchait à démontrer qu'Homère est postérieur à Hésiode, parce que Homère suppose connues certaines choses qu'Hésiode a dû faire connaître avant lui (cette question avait déjà occupé Héraclide de Pont au IVe siècle avant J.-C.). Accius racontait ensuite comment Achille avait honoré la sagesse de Nestor en lui offrant une coupe d'or aux jeux funèbres de Patrocle ; il soumettait aussi à une critique évhémérienne la fable de l'aigle de Prométhée. Au 2e livre, il relevait certaines fautes dans la conduite du dialogue dramatique en général, et blâmait les chœurs d'Euripide ; dans le 8e, il décrivait le costume et les armes des acteurs de la tragédie ; au 9e, il donnait un aperçu général et une caractéristique des différents genres de poésie. Accius fut probablement le premier qui entreprit d'écrire suivant l'ordre des temps l'histoire des représentations dramatiques à Rome, comme Aristote dans sa Didascalie avait fait jadis pour Athènes. Il se trompa d'ailleurs plus d'une fois : par une méprise grossière, il confondit la prise de Tarente en l'an 482-272 avec celle de l'année 545-209, et il ne faisait paraître Livius Andronicus sur la scène qu'en 557-197, alors qu'Ennius avait déjà 42 ans. L'ouvrage allait jusqu'au temps de l'auteur; Accius y rapportait comment, à l'âge de trente ans, il avait fait représenter une pièce la même année que Pacuvius, alors octogénaire. Il a le premier abordé cette importante ques-

tion de l'authenticité des pièces attribuées à Plaute. Varron s'appuyait des vers où Accius résumait son jugement négatif au sujet de sept comédies.

Les *Pragmatica* aussi, qui formaient plusieurs livres (en septénaires trochaïques), traitaient du drame : il y était question des railleries personnelles dans l'ancienne comédie attique, des danses qu'on exécutait dans la satire primitive ; l'auteur encore, apostrophant directement le public, lui imputait les fautes des poètes qui se gâtent en sacrifiant à son mauvais goût. Ces indices, aussi bien que le titre, nous portent à croire que c'était un traité populaire sur la technique de la poésie dramatique. Un ouvrage en hexamètres, les *Annales*, dont nous ne saurions déterminer l'étendue, traitait peut-être, comme pour faire pendant au poème d'Ennius, des progrès de la civilisation à Rome ; un fragment de six vers suivis renferme une comparaison des Saturnales avec les *Kronia* des Grecs.

Un poème sur l'économie rurale, intitulé *Praxidica*, d'après un surnom de Perséphone, qui du sein de la terre dispense les récoltes abondantes, donnait (en sénaires iambiques) entre autres conseils des préceptes touchant l'époque des moissons et le labourage. Peut-être tout l'ensemble de ces poèmes didactiques était-il réuni sous le nom de *Parerga* ; et si l'on cite un 27e livre des Annales, c'est peut-être qu'elles se trouvaient à la fin de la collection, tandis que *Praxidica* en formait le commencement. Si cette explication est vraie, il n'y aurait plus à s'étonner du nombre considérable de livres que formerait le tout ; car le poète a pu y faire rentrer de petites pièces badines d'un caractère érotique et plaisant, où se jouait sa souple intelligence, sans compter l'exposition de ses réformes orthographiques, qui eurent une influence très grande, sinon durable, sur l'écriture même des inscriptions officielles.

Après ces modèles si variés, les essais en vers prirent un grand développement vers le milieu du VIIe siècle de la fon-

dation de la ville. Porcius Licinus écrivit une histoire de la poésie romaine en élégants septénaires trochaïques. Il en faisait remonter la première période brillante à la jeunesse d'Ennius : « Au cours de la deuxième guerre punique, la Muse, d'un pied ailé, se rendit au milieu du peuple guerrier et farouche de Romulus. » Il parlait de différents poètes, caractérisait même les auteurs secondaires, comme Atilius, quelquefois en un seul mot ; il détaillait les circonstances de la vie de quelques auteurs, pour les juger avec un esprit de parti. Il nous reste un fragment de la biographie de Térence, où l'auteur se plaçant au point de vue démocratique taxe de vain orgueil les rapports du poète avec la haute noblesse, et renouvelle les insinuations méchantes de ses ennemis ; il pousse la malveillance jusqu'à donner des renseignements absolument faux sur sa vie domestique. On le voit, Porcius Licinus suivait la méthode des biographes grecs, qui, s'écartant de la vraie critique, cherchaient trop souvent à rehausser par des inventions soit odieuses, soit flatteuses ou simplement spirituelles, l'attrait de leurs écrits. La brillante, mais courte carrière de Scipion l'Africain, qui expia sa situation privilégiée par la malveillance et l'envie de ses concitoyens, a vivement occupé les générations suivantes. C'est ainsi qu'un poète de la même époque, en tous cas antérieur à l'empire (qu'il se soit appelé Vagellius ou n'importe comment), dans un poème iambique intitulé « *Actio* » (action judiciaire), a cité en justice Térence pour lui demander des comptes et le nom du véritable auteur des comédies qui portent son nom. Le juge fait subir un interrogatoire au comique : « Les pièces qui portent ton nom, à qui appartiennent-elles, Térence ? Celui qui les a faites, ne serait-ce pas ce grand homme qui était habitué à dicter ses arrêts aux peuples ? » Lorsqu'à la mort de Turpilius, la période de la *Palliata* fut close, Volcacius Sédigitus rédigea dans les 25 dernières années du siècle, en sénaires iambiques, un livre « Sur des poètes », où selon

l'exemple des savants de Pergame, il dressait un canon de dix représentants classiques de la *Palliata*, peut-être comme introduction à la partie spécialement consacrée à ce genre. Sans donner de plus longues raisons, ajoutant seulement par ci par là un mot concis, plein d'une si grande confiance en son propre goût qu' « à son avis celui qui juge en sens contraire, ne sait pas du tout juger », il classe, pour mettre un terme à l'embarras ou aux contradictions de beaucoup de gens, les dix comiques par ordre de mérite; il donne la palme à Caecilius, après lui il place Plaute avant tous les autres; le troisième prix est pour Naevius qu'il distingue seul par un éloge ajouté à son nom (*Naevius qui fervet*). A une grande distance après ces trois coryphées viennent Licinius, Atilius, et au sixième rang Térence, puis Turpilius, Trabéa, Luscius; enfin, après ces trois triades, Ennius, en considération de son antiquité. Livius, Aquilius, Juventius, Plautius entre autres ne sont pas mentionnés. Il est probable que Volcacius a traité plus en détail au moins des dix poètes qu'il a ainsi nommés; nous avons des fragments de la partie qui concerne Térence. Les pièces du poète étaient classées dans l'ordre chronologique, avec l'indication de leur succès bon ou mauvais; le voyage de Térence en Asie et sa mort à l'étranger ne donnaient lieu qu'à une brève indication. Il se peut aussi que dans ce livre Volcacius ait consigné son jugement sur les pièces authentiques et les pièces supposées de Plaute.

A ces études littéraires en vers trochaïques et iambiques s'en rattachent d'autres en hexamètres. Q. Valérius, de la colonie de Sora sur le Liris, se fit une place distinguée dans les cercles qui suivaient avec attention les progrès de la jeune muse romaine. Dans un des dialogues de Cicéron « Sur l'orateur », que l'auteur date de la seconde moitié de l'an 663-91, l'illustre Crassus le loue comme étant le plus lu de tous les porteurs de toge. On avait de lui un traité en hexamètres qui renfermait entre autres choses des remar-

ques sur des formes grécisées, que certains poètes tels qu'Accius avaient préférées aux formes vraiment latines. Des hommes tels que Cicéron et César ont écrit aussi en vers des ouvrages de critique esthétique. Le premier a composé un poème de ce genre qui devait à la variété des sujets, traités sur le modèle d'auteurs grecs, le gracieux nom de *Limon* (prairie). Les quatre hexamètres qui en sont le seul reste et où Térence est jugé comme un heureux imitateur de Ménandre, nous donnent l'assurance que d'autres poètes nationaux, et probablement des poètes dramatiques, y étaient appréciés. Dans sa jeunesse, César a de même passé en revue les travaux poétiques des Romains au moins dans le domaine de la comédie; six hexamètres qui se sont conservés de son poème renferment un jugement plein de finesse sur le « demi-Ménandre » : César regrette que la force entraînante ait manqué à Térence pour égaler le poète grec.

Un laps de temps assez long s'écoula avant qu'un successeur d'Ennius, entrant dans la voie inaugurée par le vieux poète, traitât en vers des doctrines philosophiques. La propagation d'ouvrages écrits sur cette délicate matière fut regardée d'abord par le gouvernement d'un très mauvais œil. Quelques années à peine (593-161) après la mort d'Ennius, un sénatus-consulte reconnut au préteur urbain de pleins pouvoirs pour expulser de la ville les philosophes et les rhéteurs, si les intérêts de la cité dont il avait la garde lui recommandaient cette mesure; et peu de temps après (600-154), on expulsa en effet deux Epicuriens grecs, dont les enseignements touchant la doctrine du plaisir parurent dangereux. Une anecdote nous fait connaître l'opinion d'un Romain de la vieille roche sur ce poison : Fabricius entendant à la table de Pyrrhus Cinéas parler de la philosophie épicurienne et mentionner entre autres principes la négation des devoirs du citoyen envers l'état, parce qu'ils troublent la sérénité de l'esprit, s'écria avec émotion : « O Hercule,

puissent Pyrrhus et les Samnites rester fidèles à ces doctrines aussi longtemps que nous serons en guerre avec eux. » C'est la doctrine stoïcienne qui réussit la première à prendre pied à Rome, grâce à la considération de son représentant Panaetius, l'ami et le compagnon de Scipion l'Africain, le contemporain de Lucilius. C'est au même cercle que devait appartenir le Valérius dont il a été question plus haut. Il reste d'un poème de philosophie religieuse composé par lui deux hexamètres qui formaient peut-être le commencement de l'ouvrage; ils rappellent l'hymne célèbre de Cléanthe, que l'auteur en sa qualité de Stoïcien a bien pu traduire : « Juppiter, tout puissant créateur des choses et des rois, père et mère des dieux, dieu unique et toujours le même. » La même époque vit parmi les dignitaires de l'état un partisan résolu d'Epicure dans la personne de T. Albucius, propréteur de Sardaigne en l'année 649-105, qui après avoir été condamné pour exactions, employait avec contentement les loisirs de son exil à Athènes en étudiant la philosophie. Comme Fronton dans une de ses lettres où il passe en revue une série de poètes, cite entre Lucilius et Lucrèce le *sec* Albucius, il est permis de supposer qu'Albucius est bien le grécomane mentionné par Lucilius et qu'il a essayé, mais sans succès, de mettre en vers au moins en partie la doctrine de son maître. Depuis cette époque il y a toujours eu à Rome dans la haute société des esprits grossiers qui concevaient l'idéal du plaisir conformément à leurs appétits sensuels et qui mirent leurs théories en pratique. En général, au temps de la jeunesse de Cicéron, les gens cultivés étudiaient la philosophie grecque; si les essais d'hommes tels que Rabirius, Catius, Amafinius, qui tous les trois exposèrent la doctrine épicurienne sous une forme toute simple, paraissaient à Cicéron indignes même d'une lecture, c'est assurément parce que le style en déplaisait au brillant écrivain. En février de l'année 700-54, il avait en mains un poème, l'*Empédocle* de Salluste, dont il signalait

à son frère la lecture comme une entreprise surhumaine. L'auteur était probablement Cn. Sallustius, un client de Cicéron, qui en novembre de la même année avait assisté à une lecture du dialogue sur la République et avait donné à son patron, pour le choix des personnages, un conseil que Cicéron fut un moment tenté de suivre. Varron de Réate qui s'essaya dans tous les genres, paraît avoir composé un poème philosophique très étendu sur la nature. Dans le dialogue qui sert de préface aux secondes Académiques (709-45), Cicéron loue ce poème en termes plus polis que précis. Quintilien le place à côté des œuvres d'Empédocle et de Lucrèce.

Il faut mentionner encore un poème d'un certain Egnatius sur la création (*de rerum natura*). Il en reste deux hexamètres, provenant du premier livre. Dans l'un, Egnatius décrit d'une manière pittoresque Phébé humide de rosée cédant la place aux rayons de son frère, à l'heure où se couchent les étoiles, « ces promeneuses de nuit. » Il n'est pas impossible que l'auteur fût ce Celte aux longs cheveux et aux dents blanches, qui eut un jour maille à partir avec Catulle.

Tous ces essais ont disparu sans presque laisser de traces, et dès le début de cette période ils ont été relégués dans un oubli profond par l'œuvre imposante de T. Lucrétius Carus, né vraisemblablement en 656-98. Par malheur, nous ne connaissons ni les circonstances de la vie ni les progrès du développement de ce puissant esprit. Ame naturellement passionnée, il n'a dû entrer qu'après de pénibles luttes et de rudes épreuves dans le port de la vraie philosophie, où il voit l'unique salut de l'humanité opprimée et terrifiée.

Lucrèce naquit probablement à Rome et il est hors de doute qu'il y fut élevé. Son âme sensible y reçut des impressions faites pour ébranler la croyance en un gouvernement divin du monde : il vit se succéder les guerres sanglantes contre les alliés, contre les esclaves, contre les pirates,

contre les gladiateurs, contre Sertorius, la lutte avec Mithridate, toujours renaissante, mêlée de revers et de succès, les bruyantes agitations des citoyens à l'intérieur, les violentes querelles des partis excitées par l'ambition effrénée des chefs, les massacres effrayants dont Sylla fut le principal auteur ; bref il fut témoin de tous ces symptômes qui annonçaient le prochain effondrement de l'ordre établi. Au milieu de ces tempêtes et de ces orages, le formalisme creux de la religion étrusque, dont la doctrine puérile toute faite de miracles et de présages n'était bonne qu'à terrifier et à assombrir les âmes faibles, devait exciter le mépris et le dégoût dans l'esprit de tout homme intelligent.

Après la ruine de leur indépendance, les âmes fatiguées des Grecs embrassèrent avec joie la résignation calme et la vie contemplative que recommandait la philosophie d'Epicure. Les dieux, dont l'intervention s'était si peu fait sentir, n'étaient pas précisément détrônés par cette doctrine; ils étaient mis de côté. La création n'est plus leur œuvre; le ciel, la terre, les plantes, les animaux, l'homme même, tout est sorti du jeu éternel des atomes mobiles ; tout ce qui devient et arrive chaque jour, dans la nature comme dans la vie des individus et des peuples, est la conséquence des combinaisons incessantes et imperceptibles de parcelles infiniment petites qui se rencontrent dans l'espace. Quant aux dieux, ils ont en partage l'humble lot de la félicité contemplative, et d'après leur exemple, il n'y a pas pour les mortels de plus grand bonheur que le contentement paisible de l'homme vraiment libre, jouissant de lui-même, adonné à une contemplation sereine, prémuni contre les égarements de l'imagination et de la passion. Lucrèce était bien éloigné de concevoir le plaisir dans son espèce charnelle comme le faisaient certains contemporains, d'âme moins noble que lui, et entre autres Pison, l'adversaire de Cicéron. Il s'en faisait une idée profonde et grandiose. Il s'attacha avec une foi robuste à une doctrine, qui n'offrait après tout à la misère

humaine qu'une consolation, celle de prêcher qu'aucune puissance occulte ni malveillante n'exerce d'influence sur notre vie et que la mort met un terme à tout. Il crut faire œuvre de rédempteur en niant l'existence d'un royaume désolé des ombres et en sapant cette croyance effrayante qui menaçait le défunt de toutes les terreurs d'une nuit éternelle accompagnée d'impitoyables tortures. Sans doute la lumière avait déjà commencé à se faire là dessus dans le monde cultivé; mais la victoire ne fut définitivement acquise à la raison que par la preuve scientifique de l'absurdité de ces contes de nourrice. Combien n'y en avait-il pas qui hésitaient entre la crainte et le doute, et qui dans l'infortune ou dans les angoisses de la dernière heure se laissaient retomber aux superstitions de l'enfance et de la foule ! Ces fantômes auxquels il a échappé pour toujours, Lucrèce les suit d'un regard plein de haine, comme des persécuteurs dont il s'est délivré, et il combat pour sa foi avec la passion d'un néophyte. Les doctrines de son maître, l'« honneur de la race grecque », lui paraissent plus certaines que les oracles de la Pythie. Il marche sur ses traces avec un enthousiasme respectueux. En lui, il voit le philosophe qui a découvert le secret de la création; grâce à ses révélations les terreurs de l'esprit s'évanouissent, les murailles du monde s'entrouvrent, la demeure sereine des dieux apparaît au jour, et rien ne trouble plus la paix de l'âme. En le suivant et en s'efforçant de l'imiter, il veut à son tour entreprendre d'élever le flambeau de la vérité pour délivrer ses Romains de la crainte des dieux, de cette *gravis religio* qui les opprime et qui pèse sur eux bien plus lourdement encore que jadis sur les Grecs. Il veut les ramener à la nature, dont ils se sont écartés; il veut les délivrer de leurs pires ennemis, la crainte et l'envie, avant tout de la crainte de la mort. Mais il ne trouve l'apaisement de l'âme (*pietas*) ni dans la prière, ni dans les sacrifices. Il n'y a pas de piété à se montrer souvent la tête voilée, à se tourner vers une pierre, à s'appro-

cher de tous les autels, à rester couché par terre, à étendre les mains devant les sanctuaires des dieux, à répandre sur les autels le sang de beaucoup de victimes, à faire vœux sur vœux ; il faut au contraire tout contempler avec sang-froid (V, 1196 sqq). Le bien-être physique et la tranquillité de l'âme, voilà tout ce que demande la nature humaine, et le sort le plus doux c'est d'habiter le temple de la science et de contempler de ces hauteurs les égarements de la vie.

Lucrèce a dédié son poème à Memmius, un jeune noble qui était mêlé aux affaires publiques. Etait-ce le futur préteur de Bithynie que nous apprendrons à connaître dans le cercle de Catulle ? on ne saurait l'affirmer. Lucrèce le traite comme un disciple à gagner à la philosophie épicurienne ; mais l'amitié qui les unissait ne paraît pas avoir été bien intime, car, sauf l'introduction solennelle du poème, les endroits où il l'interpelle quelquefois par son nom ne sont guère destinés qu'à ranimer l'attention du lecteur. Pour le poète, l'influence à exercer sur la nation est bien plus importante, et cela se conçoit sans peine. Au commencement, il est vrai, il se permet pour plaire à son ami une licence poétique par laquelle il semble avouer ingénûment que chez lui le poète n'a pas encore disparu derrière le philosophe : Lucrèce qui veut guérir ses lecteurs de la croyance à la puissance des dieux, à leur action sur le monde et les hommes, célèbre dans une splendide invocation la bienfaisante Vénus, la patronne de la *gens Memmia*, la déesse dont la tête se trouve frappée sur les monnaies de cette famille. Il la loue comme la mère des Romains, fils d'Enée, comme la joie des hommes et des dieux ; elle peuple la mer et les terres qui portent les moissons ; c'est par elle que tout ce qui vit est créé. Dans un tableau saisissant il dépeint les vents et les nuages qui fuient à son approche, la terre diaprée qui se couvre de fleurs, la mer et le ciel qui rient, les oiseaux qui saluent le printemps, les bestiaux qui bondissent joyeux dans les pâturages, tout le monde enfin pénétré de sa puissance. C'est

Vénus qui doit assister le poète dans son œuvre, car sans elle ni la joie ni les grâces ne sauraient naître ; à elle aussi d'exercer sa force éprouvée sur Mars qui souvent repose dans ses bras, à elle de donner en ces temps funestes la paix aux Romains, afin que le poète puisse travailler à son œuvre et que son ami ait le loisir de l'écouter. C'est en une même personne la nature créatrice et la mère de son peuple bien-aimé, à qui le poète, emporté par l'enthousiasme du sujet et par ses soucis de patriote, apporte du fond du cœur son hommage, sans que la raison réclame. Comme Lucrèce n'a pas pour objet d'exposer tout le système d'Epicure d'une manière rigoureuse et scientifique, mais de donner la paix aux esprits en leur prêchant cette doctrine, il a « comme l'abeille dans les clairières fleuries » (III, 11) choisi dans le vaste ouvrage sur la nature les « paroles d'or », et leur a donné une suite appropriée à son but. De la physique en particulier, dont les propositions fondamentales reposent sur la profonde doctrine atomistique de Démocrite, découlent pour lui d'importantes conclusions pratiques concernant l'indifférence des dieux et l'immortalité de l'âme. Ce n'est qu'en passant et épisodiquement qu'il a traité quelques points de l'éthique ; il n'est pas allé jusqu'au fond de la doctrine, qui est la théorie du plaisir. A la théorie de la connaissance (*canonique*) dont Epicure fit précéder les deux autres parties de son ouvrage, il a emprunté l'indispensable principe de l'infaillibilité des sens pour l'exposer là où il en avait besoin, mais sans s'arrêter longtemps à développer en détail ni à prouver cette vérité qui lui paraissait incontestable.

Son véritable but, Lucrèce le dévoile sans tarder par l'éloge d'Epicure : lorsque la vie humaine gisait à terre, opprimée par la crainte des dieux, Epicure par la force de son esprit a tant fait que la religion est foulée aux pieds à son tour, que la foudre et le tonnerre n'effraient plus l'homme ; par la force de son esprit, Epicure a triomphé de tout et tout pénétré : il a reconnu ce qui peut naître et ce qui ne le peut pas, il a

déterminé exactement le pouvoir de chaque être et le but qui lui est fixé. Puis Lucrèce réfute l'objection qu'il est criminel de penser selon la raison, par le seul exemple d'Iphigénie (ou Iphianassa, comme il l'appelle), qui est sacrifiée sur un mot prononcé par un prêtre ; il a peint là un tableau d'une beauté touchante et vraiment grecque, dont les grands traits devaient se retrouver dans les strophes de l'Agamemnon d'Eschyle et dans la peinture de Timanthe; mais le poète romain, en suivant sa propre inspiration, en a fait une création nouvelle. Il ne pouvait pas choisir d'exemple plus saisissant pour montrer à quelles atrocités contre nature la crainte des dieux a conduit les hommes. Il n'y avait pas longtemps que des victimes humaines avaient encore été immolées en l'honneur des dieux. Et aussitôt Lucrèce aborde, comme une seconde question capitale et décisive pour le bonheur de la vie, l'éclaircissement de la nature de l'âme et de sa destinée après la mort. « Car si les hommes voyaient devant eux une fin certaine de leurs maux, ils auraient la force de résister aux superstitions et aux menaces des prêtres ; ils se sentent impuissants, parce qu'ils pensent avoir d'éternels châtiments à craindre dans la mort. » Alors seulement Lucrèce pose la pierre angulaire de son édifice philosophique, en énonçant la proposition : « Rien ne peut naître de rien. » Il y a des corps infiniment petits et il y a le vide qui leur permet de se mouvoir ; chacun des deux est nécessaire à l'autre et le complète. Ces molécules primordiales sont indestructibles et simples, sans forme, afin de pouvoir se transformer en toutes choses. Ni la matière, ni l'espace n'ont de limites que celles qu'ils reçoivent l'un de l'autre ; c'est là dessus que repose l'éternité de la nature. Le second livre est consacré à expliquer le mouvement et les combinaisons des atomes pour former des corps composés. Les atomes se meuvent les uns en vertu de leur propre poids, les autres par le choc d'autres atomes, non pas selon la perpendiculaire, mais en déviant très légèrement de la

direction normale. C'est de là que provient la diversité des choses, de celles même qui se ressemblent, la sensation de ce qui est agréable ou désagréable, la liberté de la volonté (251 sqq). Mais la variété des formes est limitée, tandis que la matière est infinie pour le développement de chaque espèce. Bien que chaque chose soit composée d'éléments divers, n'importe quel élément ne peut cependant pas entrer dans n'importe quelle combinaison. Les atomes sont par eux-mêmes dépourvus de couleur, de température, de sonorité, de saveur, d'odeur. Le sensible est ainsi composé de l'insensible; mais toutes les rencontres d'atomes n'aboutissent pas à ce résultat, qui dépend de la forme, du mouvement, de la position des atomes. La mort est la dissolution des atomes dans l'être vivant. Pour dissiper la crainte de la mort, le troisième livre examine la nature de l'âme et de l'esprit. Tous deux sont unis d'un lien indissoluble, mais c'est l'esprit qui domine; il réside dans la poitrine, tandis que les molécules de l'âme sont répandues dans tout le corps. L'esprit ne peut être que matériel, mais il est constitué de corpuscules d'une extrême finesse et d'espèces différentes, et c'est tantôt l'un de ces corpuscules, tantôt l'autre qui prédomine, d'où vient la diversité des tempéraments. Né avec le corps, l'esprit croît, vieillit et meurt avec lui. Mais de sa mortalité il résulte que la mort ne nous touche pas, qu'elle n'est pas un malheur. Le quatrième livre traite des perceptions. De la surface des choses se détachent des simulacres, semblables à de fines pellicules très mobiles. Les sens qui les perçoivent sont infaillibles, et toutes leurs perceptions sont sûres, quoiqu'il ne soit pas facile dans tous les cas de l'expliquer rationnellement. Après avoir passé tour à tour en revue les perceptions des sens de la vue, de l'ouïe, du goût, de l'odorat, le poète explique les simulacres de la pensée qui sont les plus fins de tous. En se mouvant en présence de l'âme, ils produisent la volonté; ils dansent autour de l'âme dans le rêve (le sommeil survient lorsque

l'âme fatiguée se replie sur elle-même). Le cinquième livre a pour objet les lois de la création. Le monde est destiné à périr ainsi que tout ce qui est fait de parties et de membres périssables. La nature n'est qu'une perpétuelle agitation, un naître et un mourir perpétuels. C'est par une coïncidence fortuite des atomes que la création présente sa forme d'aujourd'hui. L'auteur décrit comment la terre, l'éther, la mer, le soleil, la lune et les étoiles sont sortis du mouvement des atomes; il explique le changement des saisons et démontre que toute chose dans la nature arrive à époque fixe d'après une loi constante. Mais la terre a fait beaucoup d'essais infructueux, et beaucoup de ses ébauches n'ont pas abouti, avant qu'elle soit arrivée à l'état actuel. Ici se place l'histoire de la civilisation dont le poète effleure les problèmes les plus importants. L'adoucissement, puis l'amollissement des mœurs sont le résultat de la vie domestique et familiale ; la nature et la nécessité ont fait naître et non inventé les langues. On est arrivé à la croyance aux dieux (et que de mal n'a-t-elle pas fait au monde ?) par l'imagination et par les rêves, puis en considérant la constance des lois de la nature; on ne saurait nier en effet que l'on se sent poussé à croire à une puissance divine quand on contemple le ciel étoilé, ou lorsqu'on est témoin d'orages, de tempêtes et de tremblements de terre. Le travail des métaux (le poète distingue les âges de la pierre, de l'airain, du fer), les armes et la guerre, le filage et le tissage, les semailles et les plants, tout ce qui développe et embellit la vie, tout a été enseigné peu à peu aux hommes par l'expérience et la nécessité. Enfin au sixième livre, on dirait presque en appendice, Lucrèce sans plan bien clair explique divers phénomènes naturels : l'éclair et le tonnerre, la formation des nuages, la pluie et la neige, les tremblements de terre, les éruptions de l'Etna, les crues du Nil, les émanations du lac Averne, les propriétés de certaines sources, la force de l'aimant, enfin l'origine des épidémies telles que la peste à Athènes; le poème se termine

sans véritable conclusion par la description complète de ce fléau d'après Thucydide. C'était la première fois qu'un Romain entreprenait d'expliquer scientifiquement des phénomènes physiques, sans s'écarter, il est vrai, un seul instant d'un maître grec : cette œuvre d'imitation et d'adaptation d'idées étrangères n'en reste pas moins un travail intellectuel énorme.

Il n'est pas question d'apprécier ici, ne fût-ce qu'en passant, la valeur de la doctrine philosophique exposée par Lucrèce. Quoique l'ensemble ne puisse guère présenter qu'un intérêt historique, il y a néanmoins dans le détail bien des vues et des observations justes touchant les phénomènes naturels. Le poème tel qu'il existe ne peut pas être non plus considéré comme un chef-d'œuvre accompli. Mais nous savons que le poète était mort avant de l'avoir achevé, que son œuvre, ainsi restée à l'état d'ébauche, ne fut mise au point qu'après la mort de l'auteur par Marcus ou Quintus Cicéron, et nous voyons clairement que l'ouvrage fut publié sans grands soins après une révision très rapide. En effet, on trouve bien des endroits où a manqué la dernière main ; on y remarque des omissions, des additions, des morceaux employés deux fois, des fautes de composition, des lacunes dans la pensée et des négligences dans le détail de la forme ; tout prouve que le travail, bien poussé dans certaines parties, n'était pas encore arrivé dans l'ensemble à maturité. L'introduction elle-même, malgré son exorde brillant, est mal ordonnée. Nous possédons des morceaux admirablement taillés, mais qui ne sont pas assemblés en un tout. Le premier livre est relativement plus parfait que les autres et surtout que le sixième ; et rien n'est plus naturel, vu les circonstances. Ce qui assure à l'œuvre que Lucrèce a laissée dans un état si imparfait une impérissable valeur, ce sont, outre l'enthousiasme de l'auteur pour sa noble entreprise et sa foi ardente, le ton et le style élevés dans lesquels sa doctrine du salut est conçue et exposée, la hauteur

de ses sentiments qui se tiennent bien au-dessus des passions et des ambitions mesquines, l'ardeur généreuse avec laquelle il compatit à la vie et à la destinée de l'humanité, l'imagination et l'émotion qu'il apporte à contempler dans la nature les détails même des plus petites choses, enfin le don de rendre en artiste avec une force et une vérité saisissantes ses impressions et ses idées. Au cours de son travail, il eut sous les yeux les poèmes philosophiques d'un Xénophane, d'un Parménide, d'un Empédocle ; et les ressources artistiques par lesquelles les Alexandrins avaient donné à la poésie didactique un nouvel attrait et un nouvel essor, ne lui étaient pas inconnues. Ce genre, aujourd'hui si peu apprécié, jouissait dans l'antiquité d'une considération pour ainsi dire religieuse. Se présenter en éducateur de la nation, exposer comme une révélation les idées les plus hautes de l'esprit humain sur la vie et la destinée, était la plus sainte des missions ; le ton prophétique et sublime du poète semblait nécessaire pour donner une forme vraiment digne et efficace aux ouvrages de ce genre, et cela même dans les temps où la prose savait déjà se servir de l'expression scientifique.

A l'exemple d'Ennius qui, le premier inspiré par les Muses et le premier rivalisant avec les Grecs, éternisa les hauts faits du peuple romain, Lucrèce se sentit transporté par la pensée d'être le premier à expliquer aux Romains les secrets de la création. Animé par l'espoir d'un renom immortel, il parcourt dans le domaine des Piérides une région qu'aucun pied n'a foulée avant lui ; il se réjouit de puiser à une source vierge, de cueillir des fleurs inconnues et de s'en tresser une couronne qui n'a jamais eu de semblable sur les tempes d'un mortel (I, 922 sqq).

Il saute aux yeux que pour exposer avec clarté et avec agrément un sujet aussi difficile, il fallait un art sans pareil. Le poète avait conscience des difficultés que présentait sa matière. Aussi emploie-t-il tous les moyens non seulement

pour se faire entendre, mais encore pour plaire. De même qu'on enduit de miel le bord de la coupe où l'on a versé un breuvage amer mais salutaire, pour le faire prendre aux enfants, ainsi Lucrèce attire et attache par les charmes de sa poésie, tantôt gracieuse, tantôt puissante, le lecteur encore inaccoutumé à d'aussi sérieuses réflexions. Chaque livre est précédé d'une introduction qui, sur un ton peut-être un peu uniforme, est consacrée à la gloire du maître vénéré, mais qui fait vibrer chaque fois une corde nouvelle, sans préparer toujours directement à ce qui va suivre. Le calme contemplatif du philosophe éclairé est comparé, dans une belle image, à l'agréable sécurité que nous ressentons lorsque de la terre ferme nous contemplons la mer en fureur (II, 1 sqq). Puis, voici dépeint le bonheur du sage : des temples sereins de la sagesse, il regarde à ses pieds l'agitation des hommes, leurs rivalités inquiètes, ambitieuses et égoïstes ; il est simple et sans besoins ; il s'étend au bord d'un ruisseau, à l'ombre d'un arbre, pour goûter le charme et la paix de la nature ; il sait que les soucis ne cèdent pas devant l'éclat des armes, ni devant la puissance et la magnificence terrestres ; seule la lumière de la raison les dissipe. Sur certaines monnaies de Memmius était frappée la tête d'Hercule et sur d'autres celle de Cérès, en souvenir des fêtes de cette déesse, qu'un aïeul avait organisées dans son édilité ; Lucrèce s'adresse directement à son ami Memmius pour comparer les bienfaits des deux divinités avec les services du divin philosophe qui a donné la paix à l'âme de l'homme, en la délivrant des monstres de la passion et de la peur (V, 1 sqq). Le poète se disposant à examiner la nature de l'âme (III, 31 sqq), impute à la crainte aveugle de la mort l'infamie, ainsi que l'ambition et la cupidité, l'envie et les dissensions civiles, bref tous les maux qu'engendre la passion. Il se rit, comme Socrate, du souci que prend l'homme de son cadavre, comme si après la mort sa dépouille lui était encore de quelque chose (III, 868 sqq). Le

penseur sévère proscrit non sans rudesse ces appréhensions troublantes, qui sont cependant si naturelles à l'âme humaine. « Ta maison ne te fera plus son accueil joyeux; ton excellente épouse et tes doux enfants ne courront plus à ta rencontre pour t'embrasser et ne rempliront plus ton cœur d'une joie silencieuse; tu n'accompliras plus de glorieuses actions et tu ne serviras plus d'appui aux tiens. O malheur, ô malheureux, dit-on souvent, un jour cruel t'a enlevé tout le bonheur de la vie. On oublie d'ajouter : De toutes ces choses, il ne te reste pas le moindre regret. » — « Souvent lorsque les hommes sont attablés, lorsqu'ils tiennent leurs verres et en ombragent les bords avec des fleurs, ils disent du fond du cœur : La jouissance de ces biens est courte pour les pauvres mortels; un moment, et c'en sera fait, et jamais nous ne pourrons les retrouver. Comme si au sein de la mort, la soif ou tout autre besoin tourmentait ces malheureux. » De ce ton sérieux et énergique le poète s'élève jusqu'au sublime, lorsqu'après avoir prouvé scientifiquement que la mort ne touche l'homme en rien, il donne la parole à la nature elle-même (III, 929 sqq) pour châtier la prétention et la folie de celui qui tient à la vie : « Pourquoi ne sors-tu pas de la vie comme un convive rassasié? Je n'ai plus rien à t'offrir; c'est toujours la même chose. — Mais tu désires toujours ce qui te manque (dit-elle à un vieillard), tu dédaignes ce que tu as sous la main; et voilà pourquoi ta vie s'est écoulée imparfaite et sans charme. Il est temps de faire place aux fils, car la loi de nature le veut ainsi : personne ne reçoit la vie en toute propriété, nous n'en n'avons que l'usufruit. » Puis le poète rappelle à un interlocuteur qui murmure les grands hommes morts avant lui : l'excellent Ancus, tant de rois et de souverains, Xerxès, le grand Scipion l'Africain, des penseurs et des poètes comme Homère, Démocrite et Epicure lui-même, qui par son génie, les a tous éclipsés comme le soleil fait les étoiles. « Et tu veux te révolter, toi

dont la vie est déjà presque éteinte du vivant de ton corps, toi qui dors la plupart du temps et qui rêves en veillant ? » Avec la crainte de la mort, les hommes seront en même temps délivrés des angoisses que leur inspirent les tortures infernales, si toutefois l'enfer n'est pas dans leur propre cœur. Comme Tantale, celui qui en tremblant songe aux dangers de l'avenir voit au-dessus de sa tête un rocher toujours menaçant ; Tityus est le malheureux dévoré par l'amour ; Sisyphe, l'ambitieux qui ne travaille que pour les honneurs et la puissance ; l'homme insatiable de jouissances puise dans le tonneau des Danaïdes, et tous les châtiments du criminel se retrouvent dans les tourments de la conscience. Bref, « la vie de l'Achéron se réalise déjà ici-bas pour l'insensé. » Dans la peinture des passions et de la folie humaines, Lucrèce touche mainte fois au ton de la satire, mais il s'en tient éloigné par la hauteur de son observation pénétrante et profonde, ainsi que par la générosité sereine qui chez lui dénote la sympathie d'un conseiller sincère plutôt que l'ironie et l'emportement d'un moraliste. Ainsi Lucrèce parle de l'avarice et de l'ambition comme d'un phénomène qui s'est produit à son moment dans la marche régulière de la civilisation. « Avant que l'or fût trouvé, la beauté et la force étaient tout. Mais depuis, les hommes les plus forts et les plus beaux rendent hommage au riche. Pour qui gouverne sa vie d'après la vraie raison, c'est à l'homme un trésor de se résigner à vivre de peu ; car de ce peu, bien rarement on manque. Mais on veut être illustre et puissant, pour établir sa fortune sur des fondements durables et couler dans l'opulence une vie sans souci ; vain espoir ! Les luttes des hommes pour atteindre au faîte des honneurs ont rendu la route dangereuse. L'envie frappant comme la foudre, les précipite parfois misérablement dans le Tartare. Aussi vaut-il mieux obéir et vivre en paix, que de vouloir commander et posséder des royaumes. Laisse-les donc perdre leur peine et leurs sueurs de sang à lutter dans

l'étroit sentier de l'ambition, puisqu'ils ne sentent que par le goût d'autrui et règlent leurs appétits sur les propos du monde plutôt que d'après leurs sens. Il en est ainsi, comme il en sera toujours, comme toujours il en a été ainsi ; l'envie, semblable à la foudre, consume les sommets et tout ce qui dépasse le niveau commun (V, 1111 sqq). »

Là où le talent poétique de l'auteur se montre sous le jour le plus gracieux, c'est lorsque, pour animer sa matière ou lui donner du relief, il emprunte à la vie et à la nature des exemples que tantôt il esquisse en quelques coups de pinceau, tantôt il dépeint en des descriptions complètes. Il fait preuve, en ce cas, d'un sentiment profond de la nature, qu'il observe avec amour jusque dans les plus petites choses. Il veut montrer que dans la foule infinie des créatures chaque être a pourtant sa taille et sa forme individuelles : « Comment une mère pourrait-elle autrement reconnaître son petit, et le petit sa mère ? Souvent un veau tombe mourant devant l'autel sous le couteau du sacrificateur, tandis que la mère à qui on a ravi son enfant parcourt la verte campagne, examinant sur le sol la trace des pieds fourchus ; elle jette ses regards de tous côtés dans l'espérance d'apercevoir le petit qu'elle a perdu, elle fait retentir le bois de ses plaintes continuelles et revient fréquemment à l'étable, tourmentée par le désir de le revoir. Ni les herbes savoureuses, ni l'eau du torrent, ni les autres veaux paissant dans la prairie, ne peuvent la réjouir ni la distraire (II, 349 sqq). » Avec quelle finesse le poète n'a-t-il pas su peindre deux tableaux différents, l'un champêtre et l'autre militaire, pour montrer au lecteur que des masses en mouvement, vues de loin, apparaissent comme des points immobiles ? Sur la colline, ce sont les moutons qui paissent et cherchent de place en place les herbes brillantes de rosée, ce sont les jeux folâtres des agneaux rassasiés ; de l'autre côté, les solides légions manœuvrent en pleine campagne avec leurs armes resplendissantes ; le sol retentit sous leurs pas ; les

montagnes répercutent les commandements sonores, les cavaliers volent alentour et soudain traversent au grand galop les champs (II, 317 sqq). Les émanations de la couleur sont démontrées par le reflet de ces voiles de pourpre qui flottent au théâtre entre les mâts où ils sont attachés. La scène et les gradins sont inondés de leur riante lumière (IV, 73 sqq). Lucrèce dépeint avec prédilection des faits que chacun peut voir chaque jour et expérimenter par soi-même : la danse et les combats des parcelles de poussière dans un rayon de soleil (II, 114 sqq), l'éclat du soleil levant et le clair chant des oiseaux (II, 144 sqq), le rivage de la mer que colorent les coquillages diaprés (II, 374 sqq), l'illusion des navigateurs qui croient que les côteaux et les arbres fuient devant eux, l'erreur des enfants qui, après avoir tourné en rond, se figurent que les plafonds menacent de s'écrouler et que les colonnes ainsi que les murs tournent autour d'eux (IV, 385 sqq) ; les formes fantastiques des nuages (IV, 134 sqq) ; l'effet du vin (III, 474 sqq) — bref, une abondance inépuisable d'images charmantes agrémente le vaste tissu de l'ouvrage. Veut-on des peintures plus grandioses et des accents plus sonores ? voici les timbales et les cymbales, voici le cliquetis des armes des Curètes qui résonnent dans le cortège de la déesse phrygienne, mère des dieux, lorsque l'idole dressée sur un char que traînent des lions, entourée de serviteurs fanatiques, va de ville en ville, saluée par les offrandes et les roses de la foule recueillie. Le poète libre-penseur dépeint ironiquement avec d'éclatantes couleurs ce vertige dont il laisse expliquer l'origine aux allégories des poètes grecs (II, 600 sqq). Des fables des Grecs il n'accepte naturellement rien, aussi n'y touche-t-il que rarement et pour les rejeter, comme le mythe de Phaéthon (V, 397 sqq). Mais son cœur s'épanouit lorsqu'il raconte les modestes débuts du chant pastoral dans les temps primitifs et innocents, quand il dépeint ces réunions enjouées des campagnards, où ont pris naissance le

chant et la danse, la raillerie et la conversation (V, 1377 sqq). Puis, lorsqu'il considère la marche du monde, le développement de l'humanité, la décadence des mœurs, alors prend le dessus cette note mélancolique, commune à tant de poètes et de penseurs de l'antiquité. Le monde, suivant Lucrèce, vieillit déjà et s'amoindrit. La terre est épuisée, ne produit plus que des créatures chétives et les champs exigent des hommes et des bestiaux un travail de force. Le vieux laboureur se plaint en secouant la tête que l'œuvre de ses bras a été inutile ; il compare le présent avec le passé et vante le bonheur des ancêtres (II, 1150 sqq). La fécondité luxuriante de la nature, excitée par la pluie que l'Ether (*pater Aether*) déverse dans le sein de la Terre, notre mère commune, est admirablement dépeinte. « Les moissons brillantes s'élèvent du sol, les rameaux verdissent sur les arbres, croissent d'eux-mêmes et portent fruit ; c'est de là que la race des hommes et des animaux tire sa nourriture, c'est de là que les villes florissantes se parent d'une moisson d'enfants et que partout les forêts pleines de feuillage résonnent du chant de nouveaux oiseaux ; les troupeaux rassasiés se reposent dans les gras pâturages, la blanche liqueur du lait coule des mamelles gonflées, et les petits nouvellement nés, ivres de cette boisson généreuse, bondissent dans l'herbe tendre sur leurs jambes encore faibles. Ainsi rien ne se perd dans la nature, mais une chose en engendre une autre et de la mort de l'un sort la vie de l'autre (I, 250 sqq). » Le premier vagissement de l'enfant qui vient au jour se mêle à des plaintes de mort ; et jamais nuit n'a succédé au jour, jamais aurore n'a suivi la nuit, qui n'aient entendu des vagissements plaintifs, mêlés aux lamentations, compagnes de la mort et des noires funérailles (II, 569 sqq). Avec l'amer réalisme d'un connaisseur qui a payé cher son expérience, Lucrèce décrit (IV, 1050 sqq) le commerce des amoureux, leurs désirs insatiables et insensés, le dommage physique et moral qu'ils

encourent : ils dépensent leurs forces, vivent attachés au moindre signe de l'objet aimé; l'argent s'en va, les affaires sont négligées, la réputation pâtit. La fortune honorablement acquise par les pères est dissipée en beaux habits, en étoffes, en pierres précieuses; on donne des banquets avec des couronnes de fleurs et des parfums, mais en vain : du fond de la source des plaisirs s'élève une amertume qui prend l'amoureux à la gorge; sa conscience lui reproche sa vie débauchée, ou bien une parole ambiguë que l'amie a laissée tomber s'attache à son cœur et le brûle comme du feu, ou bien il trouve qu'elle joue trop des yeux, qu'elle regarde un autre homme, et il découvre même les traces d'un sourire sur son visage. Innombrables enfin sont les souffrances de l'amour malheureux! Aussi l'auteur conseille instamment d'éviter les pièges de Vénus ou d'en déchirer les rets lorsqu'on s'y est laissé prendre. Il suffit d'ouvrir les yeux et de constater les défauts de l'objet aimé, au lieu de les excuser. Puis vient, d'après une source grecque, une énumération vraiment plaisante des mensonges flatteurs inspirés par l'amour. Si belle que soit la bien-aimée, il y a cependant d'autres femmes qu'elle; n'avons-nous pas vécu sans elle auparavant? ce n'est après tout qu'une créature humaine. Mais l'amoureux orne de fleurs en pleurant et parfume d'huile le seuil et les montants de la porte qui lui est fermée; il y imprime des baisers; lorsqu'il est introduit, un petit courant d'air vient-il l'incommoder, aussitôt il cherche des prétextes pour s'en aller et il maudit sa folie d'avoir accordé à une mortelle autant de pouvoir sur lui. Bien que tous ces avertissements n'aient pas à vrai dire une tournure tragique et qu'ils fassent penser plutôt à la comédie, le poète leur a donné un développement si long qu'il faut croire que le sujet lui tenait au cœur. On raconte que Lucrèce devint fou pour avoir absorbé un filtre amoureux et qu'il se suicida à l'âge de 44 ans, après avoir composé plusieurs livres de son poème dans les intervalles de sa folie

(699). Jusqu'à quel point le fait est-il exact, on ne saurait le dire. On est assez porté à croire que cette fin malheureuse et cet égarement d'esprit ont été attribués à Lucrèce par des vengeurs de la religion qu'il méprisait. Mais, quand l'effet prétendu de ce breuvage serait une fiction, ce n'est pas là une raison décisive pour rejeter le récit des souffrances et de la triste mort de Lucrèce. Ce dénouement n'est du moins pas incompatible avec la nature du poète, telle qu'elle se manifeste dans son ouvrage. Car un souffle de mélancolie et d'amère désillusion a passé dans ses jugements dédaigneux, et il croyait avoir vidé jusqu'à la dernière goutte le calice de la vie, comme le montrent ces reproches dont il flagelle l'envie effrénée de jouir de l'existence. Il évite de parler de lui au lecteur ; il ne fait même aucune allusion à ses rapports avec Memmius. Memmius est le seul de ses compatriotes qu'il nomme, et de ceux-ci aucun ne nous apprend qu'il ait été lié avec lui. Lucrèce a dû se tenir très loin du cercle des principaux poètes de l'époque. Isolé dans sa grandeur, un destin tragique ne lui a pas permis de cueillir la couronne qu'il ambitionnait. A-t-il fini par douter lui-même de la vérité de son évangile ? S'est-il ôté la vie parce qu'il considérait la tâche de sa vie comme perdue ou bien parce qu'il désespérait de l'accomplir ?

Sur l'étendue de ses études et de ses lectures nous n'avons encore que peu de chose à dire. Après Epicure, ses éloges les plus chaleureux vont à Empédocle (I, 716 sqq), qu'il place au-dessus de toutes les merveilles et des splendeurs de l'île triangulaire. Il admire le poème d'Empédocle, et sans doute il a dû le lire ; car on trouve chez lui maints traits et maintes expressions qui paraissent empruntés directement au poète Sicilien. Anaxagore au contraire ne lui est connu que par des intermédiaires comme l'indique déjà l'expression aristotélicienne *Homoeoméries* dans la partie concernant Anaxagore (I, 830 sqq.). Il est encore moins probable qu'il ait lu l'ouvrage d'Héraclite, dont il raille la

gloire fondée sur l'obscurité de sa langue (I, 639). S'il le combat énergiquement en lui reprochant d'avoir tout fait sortir du feu, il doit ce contre-sens à un critique postérieur. C'est probablement dans des manuels populaires qu'il a puisé sa connaissance des plus anciens philosophes. Il n'est pas jusqu'à la doctrine épicurienne qu'il n'ait dû trouver dans un abrégé commode et assez détaillé. Les grands poètes grecs ne peuvent pas être restés étrangers à un homme de la culture de Lucrèce ; toutefois il s'abstient de nommer isolément les uns ou les autres et il dédaigne de se parer des brillantes paillettes de leurs trésors. Des Romains même il ne cite que son digne précurseur Ennius, dont les Annales lui offraient un modèle classique pour la langue poétique en général, et pour les expressions en particulier un vocabulaire riche et substantiel. L'entreprise grandiose de Lucrèce exigeait un style d'une dignité solennelle, qui entraînait l'emploi de mots et de formes archaïques, d'autant plus que le vers devait acquérir par là une sonorité plus pleine. Des mots polysyllabiques et des composés majestueux concouraient au même but. Mais pour se rendre maître d'un sujet aussi épineux, avec une langue qui n'était pas du tout façonnée à ce genre nouveau, il fallait une force créatrice d'une espèce rare, et le poète avait bien conscience des difficultés énormes qu'il devait vaincre (I, 136 sqq). La seule traduction des termes techniques grecs était déjà une tâche difficile et parfois impossible. Il n'est arrivé que rarement au poète de se décourager dans cette partie de son travail ; d'ailleurs il ne craint pas les mots grecs, quand ils sont d'un usage général et compris de tous ; au contraire, il les préfère assez souvent à cause de leur couleur particulière. En somme il faut toujours tenir compte à Lucrèce de l'effort que lui ont imposé les défauts constatés et signalés par lui dans la langue nationale (I, 139 ; III, 260), c'est-à-dire la pauvreté et le défaut de souplesse. Bien que dans la partie abstraite de son exposition, où il ne fait

que traduire péniblement des idées étrangères, il soit quelquefois sec et dur et même se laisse aller à des longueurs ou à la monotonie, il sait cependant tempérer l'aridité des idées, lorsque la chose est possible, par un mot éclatant, expressif ou ému. Mais lorsqu'il trouve l'occasion de faire parler son propre génie, la langue s'élève avec l'inspiration jusqu'à la magnificence, et coule comme un large fleuve. La plénitude devient même parfois exubérance ; mais ce n'est pas à l'insu, ni contre le dessein du poète. Les sens et l'esprit plongés aux sources vives de la nature, il veut, même dans l'expression, ne pas rester au-dessous. Il n'aime pas à laisser un substantif sans épithète pittoresque ou d'ornement, il emploie volontiers la figure dite étymologique, il accouple des synonymes, double les verbes et des propositions entières, bref il fait tout pour rehausser l'idée et la mettre en plein relief. Les figures de son, telles que l'allitération et autres, qu'il affectionne parce qu'elles s'accordent avec le caractère de l'œuvre, soutiennent ces amplifications pour lesquelles elles sont faites. Les progrès du style et de la versification sont énormes en comparaison d'Ennius ; cependant le vers de Lucrèce ne connaît pas encore les finesses d'un art parfait. Malgré la rudesse et la monotonie, il est harmonieux et mâle. L'importance du poème, au point de vue du style, est prouvée par la profonde influence qu'il exerça sur la langue poétique des successeurs de Lucrèce. Virgile surtout témoigne pour lui d'une vénération discrète, mais pleine d'amour ; il l'étudie constamment, il lui fait l'honneur de l'imiter comme son maître. Cet hommage prouve et caractérise bien mieux le mérite du précurseur que le maigre éloge de Quintilien sur l'élégance de son style et que l'emphase d'Ovide embouchant la trompette pour prédire aux vers du sublime poète une gloire aussi durable que le monde. L'enthousiasme pour l'étude scientifique de la nature, la passion de comprendre l'univers, voilà les sentiments que Lucrèce a imprimés après lui aux poètes de haut

vol ; et c'est grâce à lui que leur idéal est d'atteindre les hauteurs de cette science.

CHAPITRE V

LA VIEILLE ET LA NOUVELLE ÉCOLE.

Nous avons déjà remarqué que la vieille forme nationale du vers saturnien, employé aux épitaphes et inscriptions dédicatoires, s'était conservée longtemps encore après la tentative d'Ennius pour appliquer les mètres grecs à cet usage ; on sait en effet que le vieux poète avait consacré à la mémoire de Scipion l'Africain, le noble ami des Grecs, un éloge en distiques élégiaques et composé sa propre épitaphe sous forme d'une élégie développée, où il s'inspirait peut-être d'un modèle de Solon. Comme le destructeur de Corinthe (608-146), à l'occasion de son triomphe, avait consacré un sanctuaire à Hercule vainqueur en des vers saturniens qui se terminaient par une clausule trochaïque, et comme sur la façade des propylées du temple de Mars, érigées par D. Junius Brutus Callaecus avec les dépouilles des Lusitaniens peu après 618-136, on lisait de « beaux » saturniens qui n'avaient pas un moindre auteur que le poète Accius, rien de surprenant qu'à la même époque environ les fils d'un négociant de la ville de Sora, au nord-est du Latium, offrant à Hercule la dîme de leurs bénéfices, lui aient consacré une dédicace d'action de grâces en cinq saturniens corrects. L'auteur des trois saturniens qui ornaient la tombe d'un

Marcus Caecilius sur la voie appienne, était un partisan des innovations qu'Accius introduisit dans l'écriture et qu'il fit prévaloir en effet pendant une période de 60 ans environ, de 620-134 à 680-174 ; (on voit pourtant qu'en même temps il tenait à l'ancien rythme). Ces vers s'adressent au passant avec une candeur naïve : « Ce monument est fait pour *Maar-* » *cus Caicilius* ; merci, ami (*hospes*), de t'être arrêté près » de ma demeure. Je te souhaite de bonnes affaires, une » bonne santé ; puisses-tu dormir sans souci. » Plus tard encore un riche boulanger, l'affranchi Vergilius Eurysacès, qui consacra aux restes de sa femme bien-aimée un vaste monument en forme de four, voulut perpétuer son souvenir et celui de son épouse en une sorte de prose rythmique qui se rapproche du vers saturnien. Voilà les derniers vestiges des anciennes formes de versification ; bientôt la voie nouvelle inaugurée par Ennius fut seule suivie aux dépens de l'ancienne. Un Asiatique du nom de Lycon avait orné de tableaux le temple de Junon Régina à Ardéa. Les Ardéens lui accordèrent en récompense le droit de cité ; c'était avant la guerre sociale où ils perdirent leur autonomie. Une inscription en quatre hexamètres vante l'œuvre de l'artiste, qui s'appela dès lors du nom latin de Marcus Plautius ; il n'est pas impossible que ce Plautius ait été le tardif imitateur de Plaute, peintre aussi comme Pacuvius, et l'auteur de l'inscription qui le concerne. Dans cette même période à laquelle appartient l'épitaphe de Marcus Caecilius, un affranchi dédie à sa fidèle épouse une élégie commémorative d'un tour vraiment poétique. Après avoir vanté dans un double distique les vertus de sa femme et son bonheur domestique, en un style assez recherché, où l'allitération nationale se mêle à des tournures grecques, il donne la parole à la bonne Aurélia elle-même, qui s'exprime en quatre distiques dont le dernier pentamètre manque. En termes tout simples elle rappelle sa chasteté et sa fidélité, puis elle donne une expression touchante au regret d'avoir laissé son époux, et célèbre le bon-

heur de leur longue union ; car elle n'avait que sept ans lorsqu'il la reçut dans ses bras et elle est morte à l'âge de quarante ans. C'est ainsi encore que Lucilius dans le 22e livre de ses satires a dédié comme épitaphe à un esclave grec fidèle et d'un esprit cultivé (il l'appelle sa « colonne », *Lucili columella*) un distique fort concis qui devait terminer une assez longue élégie composée en l'honneur du défunt. Mais dans le même livre, suivant l'exemple de Mimnerme et de Solon, avec moins de grâce toutefois, Lucilius a aussi traité en distiques élégiaques des joies de l'amour et de la compagnie. C'est surtout la courte épigramme élégiaque, dont la poésie mondaine des Grecs avait laissé tant de modèles, qui fut encore chez les Romains un objet de prédilection dans les cercles littéraires du septième siècle. Atta, le poète de la *Togata*, réunissait déjà un recueil d'épigrammes élégiaques. On a encore de divers auteurs une série d'épigrammes élogieuses ou satiriques, sévères ou plaisantes, dans le style des poètes alexandrins et de leurs successeurs, qui eux-mêmes avaient emprunté une partie au moins de leurs sujets à des maîtres plus anciens, à Anacréon, à Sappho et autres. Sappho par exemple a inspiré à Valérius Aedituus le fond de sa déclaration amoureuse et timide à une certaine Pamphila, mais cet écho tardif de la muse éolienne ne vient pas du cœur. Valérius y associe à un ton recherché et pédant les assonances archaïques de la vieille poésie ; le sentiment en paraît plus lascif que profond. On apprécie davantage une charmante épigramme du même sur l'image d'un beau jouvenceau portant une torche : « Pourquoi portes-tu devant nous un flambeau, Philéros ? nous n'en n'avons pas besoin ; nous avons dans la poitrine une flamme assez brillante. Ton flambeau, le vent et la pluie peuvent l'éteindre ; le feu de Vénus, aucune puissance autre que Vénus ne peut l'étouffer. » Le jeune et beau berger dont Porcius Licinus célèbre l'apparition incendiaire devait probablement aussi être le sujet d'un tableau. Un double distique

tracé sur le mur de l'Odéon de Pompéi et composé sans doute dans le même temps d'après un modèle grec, exprime des idées du même genre L'auteur inconnu se plaint de ses propres yeux; après l'avoir conduit dans le feu, ils inondent maintenant ses joues de larmes, mais en vain : les larmes ne sauraient éteindre la flamme, elles brûlent jusqu'à la moelle et dévorent le cœur. Des personnages de distinction s'essayèrent dans ce genre léger. Q. Lutatius Catulus (consul en 625-129, mort en 667-87) a fait une traduction libre d'une épigramme de Callimaque, qu'il n'a pas précisément améliorée : « Mon cœur m'a quitté, dit-il ; j'en suis sûr, comme d'habitude il est allé auprès de Théotime ; oui, c'est son refuge ordinaire. J'ai pourtant bien prié Théotime de ne pas recevoir le fugitif. Je vais le chercher ; mais je crains d'être retenu moi-même. Que faire? Conseille-moi, Vénus. » Le Romain force la note et alourdit la fin. Callimaque, plus habile, n'a perdu que la moitié de son âme, et la cherche en vain ; puis il suppose, sans nommer personne, qu'elle s'est rendue auprès de beaux jouvenceaux; c'est à la fin seulement qu'il précise ses soupçons pour tenir le lecteur en suspens jusqu'au bout. Il ne prête à son amoureux ni cette crainte ni cette question creuse à Vénus. Homme d'état et orateur en vue, Lutatius Catulus avait une culture littéraire très étendue et rare de son temps ; aussi fréquentait-il volontiers les poètes et les acteurs en dépit des préjugés anciens, et il les traitait avec sa bonne grâce ordinaire. Il célébra le jeune Roscius en distiques par trop élogieux : « Je m'étais arrêté pour saluer le lever de l'aurore quand tout à coup Roscius se lève à l'occident. Laissez-moi l'avouer, habitants du ciel, sans vous offenser : le mortel me parut plus beau que la divinité. » Comme jadis dans les temps modernes, Italiens et Français, puis leurs imitateurs Allemands et Anglais, prenaient plaisir à composer des sonnets, des madrigaux, et autres poésies légères; ainsi les Romains de distinction mirent à la mode ces jeux d'esprit dans leurs

réunions de société, avec une préférence pour le genre égrillard. Pline le jeune, pour justifier des petits vers de sa façon, pouvait invoquer depuis Ennius une longue liste de prédécesseurs, dont les poésies de salon avaient passé dans des anthologies ou se trouvaient dans les bibliothèques à l'état de publications isolées. Parmi eux, à côté de poètes comme Accius, il faut citer le nom de Sylla. Cicéron aussi dans un « Livre de joyeusetés » (*jocularis libellus*) s'est permis toute sorte d'épigrammes railleuses et libertines, parmi lesquelles on trouvait même de tendres reproches adressés au jeune Tiron pour des baisers refusés ; mais peut-être ces derniers vers lui avaient-ils été méchamment attribués.

Les Romains furent de tout temps enclins à la moquerie. Les proverbes et les brocards en vers iambiques et trochaïques, des railleries de citoyens contre des scélérats ou de grands personnages, de soldats à l'adresse de leurs généraux, restaient chose courante comme autrefois. Dans le cercle des mondains riches et spirituels naissait maint vers malin, qui devenait proverbial en passant de bouche en bouche. En deux sénaires iambiques, un certain Manilius raille un couple moisi, qui après avoir fait des unions galeuses finit par son propre mariage. En face de ces productions frivoles, les inscriptions tumulaires du temps des Gracques et de Sylla font dans leur pieuse simplicité une impression saisissante ; ces dialogues entre morts et vivants, devenus chose commune, marquent un progrès de l'art pour le fond et pour la forme. « Ami (*hospes*), est-il écrit sur une » pierre tumulaire, j'ai peu de chose à te dire : Arrête-toi et » lis. Ici se trouve l'affreux tombeau d'une femme belle (*hic » est sepulcrum haud pulchrum pulchrae feminae*). Ses » parents l'appelaient Claudia ; elle a chéri son mari dans son » cœur ; elle a donné le jour à deux fils. L'un d'eux, elle » l'a laissé sur terre, l'autre elle l'enferme sous la terre. » Elle était gaie dans ses paroles, gracieuse dans sa dé-

» marche, elle a dirigé la maison, tissé la laine. J'ai dit, va;
» adieu. » Une mère a enseveli sa fille unique, et comme il ne lui avait pas été donné de parer sa fille chérie de son vivant, elle a voulu du moins orner sa tombe d'un monument. L'épitaphe destinée au poète Pacuvius porte bien le caractère de cette époque. Aulu-Gelle en vante avec raison la modeste dignité. Ces quatre sénaires si simples qui se tiennent loin de toute louange emphatique, passaient pour bien marquer le caractère de l'homme et unissent la grâce hellénique à la concision romaine :

« Jeune homme, bien que tu sois pressé, cette pierre te
» demande de la regarder et de lire ce qui y est écrit : Ici
» gisent les ossements de Pacuvius le poète. Voilà ce que
» je ne voulais pas te laisser ignorer. Adieu ! »

Les morts, qui parlent dans ces pierres, deviennent moins laconiques vers la fin de la république, au temps où l'on manie le vers avec plus de sûreté. La douce mélancolie de leurs confidences et de leurs plaintes ajoute un triste commentaire aux efforts que fit Lucrèce pour montrer à ses concitoyens l'inanité de la douleur et de la crainte de la mort. Une jeune fille grecque, qui n'avait pas dépassé quatorze ans, habile dans tous les arts et formée pour la scène, prie celui qui laisse errer son regard sur les demeures de la mort, de s'arrêter et de lire le triste récit de sa destinée. Elevée pour ainsi dire par la main des Muses, elle venait à peine d'orner par sa présence dans le chœur les jeux des grandes déesses, et de paraître sur la scène grecque. Mais les Parques ennemies ont fait déposer ses cendres sous ce tertre. Les efforts de sa patronne, les soins, l'amour, les louanges et la gloire restent muets depuis que le corps est consumé. « Je n'ai laissé, dit-elle, que des larmes à mon père et je l'ai précédé, moi qui suis née après lui, dans le chemin de la mort. Deux fois sept anniversaires sont avec moi en proie aux ténèbres dans l'éternelle demeure de Dis. Je t'en prie, en t'éloignant, souhaite que la terre me soit

légère. » Un affranchi pleure sa fille, la jeune mère d'un couple de jumeaux, dont les Parques cruelles ont terminé la vie à l'âge de vingt ans à peine. Mais elle dit à ses parents : Chers père et mère, je vous en prie, cessez de verser des larmes dans le deuil et les plaintes. Si pendant ma vie j'ai donné quelque agrément et quelque plaisir à vous, à mon mari, à nos amis et à tous ceux que nous connaissions, supportez le malheur, puisque la destinée le veut ainsi ; résignez-vous et vivez unis. » D'autres épitaphes du temps de César, écrites en iambes, en hexamètres, en distiques élégiaques, offrent déjà un style plus conventionnel et trahissent parfois la main d'un ouvrier maladroit qui travaille d'après des modèles.

On sait que les Grecs ornaient les statues, hermès, bustes d'hommes illustres, ainsi que les manuscrits des grands écrivains, d'inscriptions explicatives en vers. L'infatigable Varron imita cette gracieuse coutume dans l'album où il réunit sept cents portraits (*imagines*) de capitaines, d'hommes d'état, d'artistes, de savants et d'écrivains romains ou étrangers, grecs surtout. Il mit au bas de chacun de ces portraits une inscription en quelques vers (distiques élégiaques, sénaires iambiques, hendécasyllabes), qui indiquait ou expliquait le rôle propre et l'importance du personnage, ou seulement quelquefois une particularité de l'image. Il faut noter que ces épigrammes n'étaient pas toutes de Varron ; il en est d'étrangères, qu'il traduisit ou imita, surtout à propos des personnages non romains.

C'est l'épopée historique à l'imitation d'Ennius qui paraît avoir fait le moins de progrès. A parler vrai, nous ne sommes pas en état de bien apprécier les successeurs d'Ennius ; car la génération qui vint après eux et les supplanta, a peut-être fait son jeu de proclamer bien haut leurs défauts, tout en prenant sans mot dire ce qu'ils avaient de bon. Elle empêcha si bien de lire ces poètes qu'il ne nous reste de leurs œuvres que des vestiges insignifiants. Pour suivre l'ornière

large et profonde de la chronique versifiée, pour chanter avec les moyens qui avaient réussi au vieux maître la suite des exploits du peuple romain, le talent et l'habileté technique d'un rapsode bien appris auraient été suffisants. On se jeta sur le récit de guerres isolées, en suivant la même forme annalistique que les historiens en prose. Le pire, c'est que l'esprit de clientèle, déjà sensible dans l'épopée d'Ennius, où il était du moins tempéré par l'allure grandiose de l'œuvre, se montre plus à découvert dans ces histoires particulières : ces poèmes, en effet, furent destinés à célébrer en première ligne non pas la nation ni des familles illustres, mais un seul homme, qui avait commandé ses lauriers chez le poète de sa maison. Telles furent les relations d'A. Furius d'Antium avec Lutatius Catulus que nous avons cité plus haut et qui triompha des Cimbres en 653-101. Catulus avait écrit, peut-être sous forme de lettres, des mémoires sur son consulat et sur ses actions (*de consulatu et rebus gestis*) ; il les adressa à son poète familier (*ad A. Furium poetam familiarem suum*) avec une intention que l'on devine sans peine. Furius à son tour donna à la matière ainsi préparée pour lui une expression poétique dans les Annales de la guerre gauloise (entendez contre les Cimbres) ; peut-être l'ouvrage reçut-il le titre plus distingué de *Pragmatia* emprunté à Polybe. Ce poème comprenait au moins douze livres. Les échantillons qui en restent proviennent des passages les plus réussis, où Virgile lui-même a trouvé son butin. On y reconnaît un style nourri qui procède d'Ennius et d'Homère, mais non sans recherche ni mauvais goût. Horace n'a pas tort en se moquant du vers qui dépeint une tempête de neige dans les Alpes : « Juppiter crache la neige brillante sur les Alpes hivernales. » Furius n'était pas adroit non plus dans la formation de mots nouveaux. En tout cas sa langue était assez remarquable pour qu'un savant distingué du IIe siècle après J.-C., Caesellius Vindex, jugeât à propos de la soumettre à un examen détaillé.

Aucun document ne nous est parvenu, ni sur la personne ni sur l'époque d'Hostius, qui a laissé après sa mort un poème sur la guerre d'Istrie, *Bellum Histricum*, en trois livres au moins. Il est peu probable qu'il ait repris plus au long, après Ennius, la guerre insignifiante de l'an 576-178. Il faut penser plutôt à la campagne menée par le consul Sempronius Tuditanus en l'an 625-129 et qui, après des commencements malheureux, se termina par la soumission des Istriens et par un triomphe. Le poète entonnait la trompette héroïque. Homère assure qu'il lui serait impossible de décrire la puissante armée des Grecs, même s'il avait dix langues et dix bouches ; pour Hostius il en faudrait plus de cent et Virgile a redit la même chose après lui. Suivant l'exemple d'Homère, il engageait dans la lutte Minerve et Apollon, le fils de Latone qui porte l'arc. La tournure des rares vers qui restent fait penser à Ennius. — Il existait au moins cinq livres d'une épopée historique d'un certain Suéius, dont nous parlerons plus loin. — M. Tullius Cicéron s'est fait, par des poésies historiques dans le vieux genre, une réputation peu enviable : c'est lui qui par des citations nombreuses et complaisantes a empêché malheureusement ses « ridicules » poèmes de tomber dans l'oubli. Cicéron était sensible aux beautés fortes de la poésie, il était l'admirateur sincère des anciens, notamment d'Ennius. Pourquoi l'ambition de s'essayer dans tous les genres littéraires l'a-t-elle tenté, pourquoi cette facilité naturelle d'écrire qui faisait couler par centaines les vers de sa plume, lorsque dans le calme de la nuit il se sentait en train, pourquoi surtout sa vanité et le désir irrésistible de devenir son propre Homère en l'absence d'un autre et d'un meilleur qu'il ne trouvait pas, pourquoi toutes ces puissances ennemies l'ont-elles poussé à faire « malgré Apollon et la volonté des Muses » une mauvaise besogne dans le domaine de ces divinités ?

Jamais il n'était encore arrivé qu'un homme d'état en vue

chantât les louanges de ses propres actions, comme Cicéron le fit dans les trois livres « de son Consulat ». Après avoir immortalisé en prose latine et en prose grecque l'année qui faisait son orgueil, et après avoir bien pris soin que plusieurs de ses amis consacrassent leur plume au même sujet, il entreprit de traiter poétiquement cette matière au printemps ou dans l'été de l'an 694-60, et l'ouvrage se trouva terminé en décembre à son entière satisfaction. Cicéron a dépassé les bornes permises en y rapportant à sa propre personne les fictions usées des mythes héroïques grecs. Commençant par l'histoire de sa jeunesse, il racontait avec onction comment Minerve lui avait donné elle-même les premières leçons, puis comment, dans la suite, lorsque Rome et par conséquent la terre étaient en danger et que Juppiter ne savait plus sans doute se tirer d'affaire, il fut appelé au conseil des dieux, lui le futur « père de la patrie », pour y donner sa voix ou pour recevoir des instructions à propos de sa mission divine; enfin au troisième livre, c'est Calliope qui exhorte le brave consul à persévérer dans la voie où il est entré dès sa jeunesse et à augmenter la gloire des bons citoyens, c'est-à-dire des *optimates*; par dessus le marché, Juppiter lui donne gracieusement congé dans une allocution pleine d'éloges. On peut se faire une idée de cette poésie *rococo*, diffuse et boursoufflée, par le récit interminable et d'une précision fatigante où Uranie énumère elle-même, après l'heureuse issue des événements, les signes merveilleux que les dieux ont donnés avant et pendant les mauvais jours que Rome vient de traverser. Et à la fin de cette litanie qu'elle adresse au glorieux consul pour l'informer après l'événement, la Muse déclare avec force éloges que le digne élève de l'Académie et du Lycée ne trahira pas son devoir d'homme d'état en poursuivant ses études philosophiques. Cicéron ne croyait pas un mot de cette fantasmagorie puérile; dans le dialogue sur la Divination (710-44), il nie avec beaucoup de bonne humeur et avec un scepticisme mordant

le sens prophétique des signes miraculeux dépeints dans son poème, et dont s'était réclamé son frère et interlocuteur. Par contre il ne prit que trop au sérieux le fameux vers :

Cedant arma togae, concedat laurea laudi

où il élevait une action résolue contre une tourbe de conjurés au-dessus de tous les triomphes des plus grands généraux; car jusque dans son traité des Devoirs, il explique à son fils la justesse de ce vers outrecuidant.

Mais il ne trouva pas seulement des envieux et des adversaires pour se moquer d'une telle prétention; la susceptibilité de Pompée, qui prit non sans raison le mot pour lui (ses lauriers orientaux n'étaient-ils pas encore tout frais ?), en fut tellement offensée que l'année suivante, lorsque la Némésis s'abattit sur le fanfaron, il le laissa froidement tomber à terre. Plus présomptueuse encore et d'un plus mauvais goût dans la forme était l'exclamation intraduisible : *O fortunatam natam me consule Romam* ! Les défauts de la technique se manifestent dans ces poèmes par de mauvaises césures, par des élisions rudes, par de lourdes périodes, par des tournures prosaïques. Les railleries des critiques ne troublèrent pas l'intarissable versificateur. Lorsque le temps des épreuves fut passé et que l'exilé, rappelé dans la patrie, fut réconcilié avec les maîtres du jour, il lui vint le désir de voir exposée dans son ensemble toute l'histoire héroïque de sa vie, ses actes et ses souffrances, à partir du consulat jusqu'au retour de l'exil. Un des membres de son parti, Luccéius, qui a prononcé ou peut-être seulement écrit de courageuses harangues contre Catilina, travaillait justement alors à un ouvrage historique où il devait raconter la suite des événements depuis la guerre des Marses et les premières luttes civiles qui s'y rattachent jusqu'au temps présent ; en avril 698-56, Cicéron dans une lettre qui nous reste, le priait de traiter à part, s'il était

possible, la dernière période, et en tout cas d'y mettre toute l'ardeur et tout l'éclat de son inspiration. D'ailleurs il était décidé à se charger lui-même de la tâche, s'il le fallait. En effet, comme son ami ne paraît pas lui avoir donné satisfaction, il entreprit dès l'automne un poème « Sur son temps » (*de temporibus suis*), pour conclure en quelque sorte l'histoire du consulat, et il n'était pas loin de penser à le publier un jour. En juin de l'année 700-54, il l'envoya à son frère, qui était alors en Bretagne comme légat de César, et il apprit avec joie par Quintus que le grand capitaine faisait l'éloge de son ouvrage; puis vint une lettre de César lui-même disant qu'il avait lu le premier livre et qu'il ne connaît rien, même chez les Grecs, au-dessus de ce commencement; la suite lui paraît plus négligée. L'auteur se casse la tête pour savoir si c'est le fond ou la forme qui a pu déplaire. En septembre, il songe à augmenter le second livre en y ajoutant une attaque contre deux odieux coquins, Gabinius et Pison. A la fin d'octobre, il promet à Lentulus, qui était alors proconsul en Sicile, de lui envoyer les trois livres du poème, s'il trouve un homme sûr pour la commission. Il y vantait hautement la conduite méritoire de Lentulus et de presque tous les innombrables amis qui avaient travaillé à le rappeler de l'exil; il leur opposait les tièdes et les ennemis, qu'il croyait cependant avoir traités avec douceur. Dans ce poème encore il avait cru bon d'introduire des assemblées célestes et des harangues de dieux. Il ne nous en reste rien. Il l'avait à peine achevé, quand, sur un signe de son frère (juin 700), il se mit à faire la cour à César avec un zèle ardent, et prit l'engagement de chanter l'expédition du grand capitaine en Bretagne. Quintus, témoin oculaire, n'avait qu'à fournir les couleurs; Marcus se chargeait du pinceau. En août, bien qu'un peu refroidi, il promettait encore à Quintus de lui envoyer ses vers. Mais en septembre, il avoue qu'il a interrompu le poème commencé, à cause de l'aridité des sources. En novembre enfin, l'enthousiasme se trouva

éteint. Comme César savait l'ouvrage commencé, Cicéron promit d'y revenir et de le terminer en travaillant pendant quelques jours de fête; et en effet, vers la fin du même mois, l'épopée, que l'auteur trouve fort agréable (*suave*), est prête à prendre le chemin de la Gaule pour aller y trouver César; elle n'attend plus qu'un messager de confiance. Pas un mot de cet ouvrage n'est parvenu à la postérité.

Le poème sur Marius dut être mieux accueilli que ceux où Cicéron se faisait le héraut de sa propre gloire. Cicéron chantant le grand parvenu, l'orgueil de leur commune patrie, dont il avait encore pu, dans son enfance et même dans les premières années de l'adolescence, contempler la puissante stature, avait choisi là un sujet digne d'un Ennius. Dépeindre le rude colosse quittant sa cabane rustique des montagnes d'Arpinum pour entrer dans le chemin de la gloire, décrire la lutte gigantesque avec les barbares du nord, les aventures surprenantes du farouche chef de parti, montrer sous un jour vrai les scènes variées de cette existence, les masses et la violence des peuples ennemis, les caractères des personnages principaux au milieu desquels il fallait faire ressortir la nature bestiale et imposante du héros, ce n'était pas une médiocre tâche. Comment Cicéron s'en est-il acquitté ? nous l'ignorons. Naturellement il n'a pas négligé de peindre les « montagnes paternelles » et son « berceau » avec des couleurs chaudes et exactes. Mais ici encore une poésie toute de convention se superposait à la réalité si riche des événements, l'auteur l'avoue sans gêne et non sans ironie ; de plus, un fragment de quelques vers, dont le style et la facture ne sont pas à dédaigner, mais où il est de nouveau question de prodiges, en rend témoignage. Au début du dialogue sur les Lois, de l'an 702-52, Atticus et Quintus en s'adressant à l'auteur, rappellent ce poème et s'en réclament pour prier Cicéron de contribuer aussi par un ouvrage aux progrès de l'histoire romaine. Mais on en a conclu à tort que Marius a été écrit peu de temps avant cette

époque. Cicéron, devenu le représentant des principes aristocratiques et qui l'avait tout récemment déclaré avec tant d'énergie dans le poème sur son consulat, ne peut pas avoir glorifié à une époque aussi tardive de sa vie un démagogue et un agitateur comme Marius. C'est bien plutôt dans le temps où il était *homo novus* et cherchait à s'élever, qu'il a dû choisir pour le suivre ce glorieux modèle. En effet, Cicéron lui-même cite dès l'année 695-59 un vers qui, suivant toute probabilité, se trouvait dans ce poème. Par suite, il faudrait plutôt reporter l'ouvrage au temps où il faisait sa carrière. Dès sa jeunesse, avide de s'instruire et de mettre la main à tous les genres, Cicéron s'était entre autres choses appliqué à écrire en vers; d'ailleurs pour les futurs orateurs ces exercices de style étaient indispensables, et le dilettantisme poétique n'était pas un simple jeu d'amateur, mais presque un devoir.

Son premier essai poétique, *Glaucus*, en tétramètres trochaïques, est du temps de son enfance, où il nous rapporte lui-même que chaque jour il écrivait, lisait, composait, et non pas seulement dans le genre oratoire. Glaucus était un dieu marin qui paraissait fréquemment dans le drame satyrique et dans la poésie narrative et lyrique; sa vie très agitée offrait une foule d'épisodes intéressants, dont l'un dut fournir son sujet à ce petit poème qui existait encore au temps de Plutarque et qui certainement procédait d'un modèle grec. Nous savons que Callimaque avait chanté Glaucus, mais nous n'avons pas de notion précise de son ouvrage, non plus que du premier poème de Cicéron.

Dans un second essai, *Alcyone*, en hexamètres cette fois, Cicéron racontait la métamorphose d'Alcyone et de son époux Kéyx en oiseaux de mer; il put s'aider dans son travail des Métamorphoses de Nicandre. La description du Nil dans le *Nilus* devait probablement aussi provenir d'une source alexandrine. Nous apprenons de Servius avec quelque surprise qu'il écrivit une élégie, *Thalia maesta* (la

triste Thalie. — C'est ainsi du moins qu'on a restitué le titre). Le sujet en pouvait être cette légende sicilienne qu'Eschyle avait traitée dans ses Etnéennes. La nymphe Thalie, fille d'Héphaestos, qui a une de ses forges dans l'Etna, inspire à Juppiter une passion que le dieu assouvit, après s'être métamorphosé en aigle ou en vautour. La jeune fille, tremblante devant la colère de Junon, souhaite d'être engloutie par la terre. Sa prière est exaucée ; mais après le temps révolu, deux jumeaux, fruit de ses entrailles bénies, sortent de la terre; on les appelle Paliques (Παλικοί), parce qu'ils sont revenus ; et ce sont des dieux très vénérés du pays, ayant temples et oracle. Il se peut que Cicéron se soit enthousiasmé pour cette légende au temps où il était questeur en Sicile (679-75). Enfin le titre *Uxorius* (le mari obéissant) semble indiquer un poème satirique ou bien une comédie.

L'auteur a prôné avec tant de zèle ces ouvrages qu'au commencement du IIIe siècle après J.-C., le premier Gordien les avait encore sous les yeux. L'œuvre à laquelle Cicéron consacra les plus sérieux efforts, est peut-être la traduction des *Aratea* qu'il entreprit aussi, d'après son propre témoignage, dans les premières années de sa jeunesse. C'était en somme la première fois qu'on se risquait à une tâche aussi pénible. Aux *Phaenomena*, par lesquels il commença alors, il fit succéder après un assez long temps, semble-t-il (un peu avant 694), les *Prognostica* (Διοσημεῖα). Outre un nombre assez considérable de passages isolés que Cicéron cite lui-même dans ses dialogues sur la Nature des dieux et sur la Divination, plus de la moitié des *Phaenomena* s'est conservée dans son ensemble. Le traducteur tantôt réduit son texte ou se contente de rendre à peu près le sens, tantôt ajoute de la couleur aux endroits où certains mythes, où des phénomènes naturels, où l'histoire des mœurs ne sont que légèrement effleurés; il a eu des accents plus énergiques, et dans les transitions des différentes parties, il a eu plus

de souci de la variété. Il aime à employer l'allitération ; la langue a çà et là un air d'archaïsme, sans recherche toutefois ; bien des tournures se retrouvent chez Lucrèce ; les vers, à l'exception de quelques libertés vénielles, sont assez bien construits. Cicéron s'est complu jusque dans les dernières années de sa vie à rendre des passages détachés des poètes grecs anciens et classiques. Les grands traités philosophiques écrits de 709 à 710 sont ornés de traductions de ce genre, qui sont très réussies ; on y trouve un assez long récit tiré du commencement du Prométhée délivré d'Eschyle, les paroles d'Hercule mourant des Trachiniennes de Sophocle, des citations plus courtes d'un caractère gnomique empruntées à Sophocle et à Euripide, et qui lui étaient fournies probablement, soit par les philosophes dont il s'inspirait, soit par une vieille anthologie. La facture du sénaire est celle des anciens tragiques de la République ; la langue se rapproche surtout de celle d'Accius, mais avec moins de vieilles tournures que dans les *Aratea* ; la version se contente d'à peu près et souvent ne rend pas la finesse des nuances. Deux passages tirés de l'Iliade et de l'Odyssée méritent une attention particulière : ce sont le prodige d'Aulis avec l'interprétation de Calchas et le chant des Sirènes. Cicéron avait mis bien plus d'art dans ses traductions de vers dramatiques ; ici en semant des fleurs et des ornements de rhétorique pure, il a si bien détruit le charme de la poésie homérique qu'on n'en retrouve plus les principaux caractères, la simplicité populaire, la clarté parfaite unie à la concision et la grâce.

Depuis longtemps déjà un certain Ninnius Crassus, d'ailleurs inconnu, un « ancien » à peine moins âgé peut-être que Lucilius, avait pour la première fois (à ce qu'il semble) tenté de traduire l'Iliade en hexamètres latins ; mais il ne s'est conservé de ses vingt-quatre livres que des bribes insignifiantes. Le même auteur a remanié aussi la vieille épopée des *Cypria*, c'est-à-dire l'histoire qui précède l'action

de l'Iliade, le rapt d'Hélène, etc. L'a-t-il remaniée complètement ou en partie? Le titre *Cypria Ilias* et un vers unique, qui semble se rapporter à la parure de Vénus, ne permettent pas de le discerner ; ce poème comprenait en tous cas plusieurs livres.

Cn. Matius avait également fait de l'Iliade une traduction libre que Varron regardait comme digne d'être citée et dont Caesellius Vindex s'est autorisé dans des observations de linguistique. Il en reste quelques hexamètres bien faits, où l'expression est forte et claire. L'auteur était assurément plus rapproché de l'époque de Cicéron que Ninnius. Son talent particulier et sa vraie nature se manifestèrent mieux dans les *Mimiambes*. L'iambe boiteux de la satire était venu en faveur à l'époque alexandrine et on l'employa dans des poésies d'un tout autre caractère, plaisantes, légères et même didactiques. C'est ainsi qu'Hérondas, qui fut plutôt contemporain de Théocrite que de Xénophon, écrivit dans ce vers des scènes empruntées à la vie réelle, des dialogues, des anecdotes, des invectives, et donna à son recueil le titre de Mimiambes. C'était donc une espèce de satire légère tenant le milieu entre les mimes de Sophron et de ses successeurs, et les traits acérés et mordants d'Hipponax. Matius, le premier, introduisit dans la littérature latine le choliambe et ce genre de bagatelles piquantes, qui au temps de Pline le jeune était encore cultivé. Dans les vers de Matius, on trouve pour la première fois l'observation de la règle grecque des dipodies, et Térentianus Maurus le glorifie d'avoir égalé non seulement la forme, mais même l'esprit et la grâce du vieux maître. Aulu-Gelle rend à plusieurs reprises hommage à sa science et à son goût. Le peu qui nous est resté des œuvres de Matius et qui nous vient surtout d'Aulu-Gelle, respire la joie de vivre et le plaisir d'écrire sans gêne :

« Aussi faut-il pour adoucir la vie
Naviguer avec gaité à travers les soucis. »

« Réchauffe ton amie frissonnante sur ton sein ardent,
Joignant tes lèvres à ses lèvres à la façon des colombes. »

L'esprit romain traversa au VIIe siècle de la ville une période ingrate de développement dans les mœurs comme dans la littérature. Le goût des civilisations grecques et orientales qui pénétraient chez les Romains avec tout leur éclat et tous leurs vices, le plaisir de recevoir ces leçons nouvelles, le désir d'assouplir le rude organe de la langue latine, en la façonnant aux formes riches de la muse hellénique et en l'exerçant à rendre les tons si variés du grec, provoquèrent une émulation de beaux esprits qui ne pouvait donner à la nation des fruits sains et mûrs. Ce n'étaient pas en effet les nobles modèles de l'âge classique, mais les productions frivoles d'une poésie mondaine, que la société élégante de Rome cherchait à s'approprier et à imiter. Le seul éloge qu'on puisse faire de cette génération mal venue, c'est que pendant la durée de son existence la langue et la versification des Romains passèrent par une école d'exercice, qui les rendit plus souples, sans rien faire d'ailleurs pour le cœur et pour l'esprit.

Les productions de cet art frivole ne dépassaient pas les limites d'un cercle d'amateurs ; œuvres et ouvriers furent oubliés du jour où s'élevèrent de vrais poètes pour parler au cœur la langue du cœur. Parmi les célébrités éphémères de cette période, on distinguait comme un virtuose dans l'art de versifier, un certain Laevius, sur la personne de qui nous n'avons aucun renseignement. Les Grecs appelaient παίγνια des poésies rapidement ébauchées, presque improvisées, sur des sujets graveleux, satiriques ou simplement personnels. Déjà Gnésippos, un contemporain de Kratinos et d'Eupolis, s'était fait une célébrité avec de petites pièces dans ce genre égrillard. Depuis l'époque alexandrine, d'autres, Philétas, Mnaséas, les cyniques Kratès et Monimos, développèrent très diversement cette variété poétique, dont la souplesse s'accommodait à toutes les formes métriques et

à tous les tons, au comique comme au sérieux. Les *Erotopaegnia* de Laevius, qui comprenaient au moins six livres, indiquaient par leur titre seul le caractère bien déterminé de leurs sujets. C'étaient de joyeuses chansons d'un caractère tendre et sensuel, propres à amuser une société jeune et gaie en train de boire. Outre les particularités du style, nous trouvons un indice pour déterminer l'époque des *Erotopaegnia* dans la mention de la loi somptuaire de Licinius, portée en l'an 651-103 pour restreindre le luxe de la table, et qui semble avoir été alors en pleine vigueur. Le recueil se terminait par une pièce à effet, plus brillante que les autres.

Sous le premier Ptolémée, les Rhodiens Simmias, Dosiadès et autres, avaient imaginé ce jeu puéril de dessiner des figures par des séries de vers inégaux, un autel, une hache, une syrinx, un œuf, l'aile d'Eros. Suivant leur exemple, Laevius composa un chant du Phénix, qui dans un rythme ionique descendant passait graduellement du vers à dix temps forts au vers à un temps pour remonter ensuite au vers à dix temps forts, et imiter ainsi la forme d'une aile. Comme Simmias dans son poème choriambique de l'Aile avait donné la parole à Eros, ici le Phénix « serviteur de Vénus » adresse une prière à sa patronne, au moment où perce le jour, annoncé par l'étoile de Vénus. Les deux premiers vers (celui de dix temps forts et celui de neuf) ont survécu ; ce n'est qu'un assemblage sonore de mots creux, sans force ni âme. Le principal but de Laevius dans les *Polymetra* était de montrer son habileté à imiter les différentes formes métriques de la lyrique grecque. Le seul fragment conservé sous ce titre témoigne d'une intention didactique ; peut-être l'auteur expliquait-il les différentes formes de vers lyriques, et sans doute en se servant à chaque fois du mètre décrit, comme le fit par la suite Térentianus Maurus. En somme nous trouvons une grande variété de rythmes dans le nombre relativement peu considérable

des fragments. Outre l'hexamètre dactylique et les séries ioniques indiquées plus haut, on y rencontre le septénaire trochaïque déjà vulgarisé par le théâtre, des dimètres iambiques (parfois catalectiques) mesurés par dipodies, des choliambes, des dimètres anapestiques, le *prosodiacus* anapestique populaire, des vers anacréontiques et des hendécasyllabes. Dans ces mètres si divers, Laevius a traité des sujets mythologiques. Nous avons les titres de quelques pièces, *Alcestis*, *Centauri*, *Helena*, *Ino*, *Protesilaudamia*, *Adonis*, *Sirenocirca*. Aristote nous parle d'un *Centaure* de Chaerémon comme d'une petite rapsodie où se mêlaient toutes les espèces possibles de vers. C'est ainsi qu'il faut se représenter ces poèmes bigarrés, où une légende héroïque, parée ici de riches couleurs, était là travestie en récits badins et en chansonnettes ; on comprendra sans peine que de telles pièces n'étaient pas faites pour laisser au lecteur une impression sérieuse. Elles pouvaient être chacune d'une étendue assez considérable, car on y trouvait des digressions, et le style était loin d'être concis. Des formes archaïques empruntées à l'épopée d'Ennius et à la tragédie, des termes et des tournures de même origine, des compositions particulières de mots, des épithètes heureuses et malheureuses, audacieusement forgées, donnaient à ces pots-pourris un air de recherche bizarre qui rappelle les contes de Milet. L'ironie s'y joue et la plaisanterie y prend volontiers un ton lascif : la tendresse des nouveaux époux, Protésilaüs et Laodamie est décrite avec sensualité ; Laodamie, demeurée seule, dépeint avec jalousie (peut-être dans une lettre adressée à Protésilaüs) une beauté asiatique dont les charmes peuvent devenir funestes à son époux. Il n'est pas étonnant que des esprits sérieux aient condamné cette profanation des nobles légendes héroïques ; c'est à ces critiques au sourcil froncé (*subducti supercili carptores*) que Laevius s'adressait dans son *Alceste*, sans doute à la fin du poème et dans un épilogue détaché. Les officiers qui, dans la cam-

pagne contre les Parthes (701), emportaient les *Milesiaca* d'Aristide traduits par Sisenna, devaient aussi se plaire à lire les vers badins de Laevius. Il ne faudrait cependant pas déprécier le profit que la langue poétique et la prosodie tirèrent de ces essais. Les poètes qui suivirent ont dû apprendre beaucoup plus que nous ne savons de ce maître curieux, actif et habile, mais personne ne parle de lui ; il n'y a pour le citer que des savants comme Verrius Flaccus, des antiquaires du deuxième siècle après J.-C., des grammairiens, et enfin Apulée, qui a dû le lire avec plaisir. Varron passe son nom sous silence, d'où il faut conclure qu'ils étaient tous deux contemporains. Il est probable que l'auteur des Ménippées y avait mis maintes allusions, peut-être même ironiques, aux œuvres du poète qui lui ressemblait si peu par l'esprit. Faut-il croire maintenant que Varron, à côté de toutes ses autres productions littéraires, ait encore trouvé du temps et de l'inspiration pour composer entièrement de pièces nouvelles ces dix livres de *Poemata* inscrits dans la liste de ses œuvres ? Pour qui connaît ses habitudes, il se peut qu'il ait pris dans l'album des *Imagines* les épigrammes dont il est l'auteur, dans les satires Ménippées les parties poétiques qui pouvaient se détacher, telles que descriptions, analyses didactiques, discours, etc., afin de les insérer dans un recueil où il groupa peut-être les pièces écrites dans les mêmes mètres.

Plus innocentes que ces œuvres risquées de Laevius étaient les poésies descriptives de ce Suéius, que nous avons déjà nommé comme poète épique. Sous le titre de *Pulli*, Suéius composa un poème en septénaires trochaïques où il dépeignait la vie des oiseaux et les soins à leur donner, avec autant d'agrément que de vérité. Or, comme Pline recherchant l'inventeur des procédés pour engraisser les foies d'oie selon les règles de l'art, hésite entre Métellus Scipion, consul en 702, et son contemporain, le chevalier M. Suéius, on est tenté d'attribuer les *Pulli* à ce dernier.

C'était un homme fort attaqué dans la lutte des partis. Il avait dépensé l'argent sans compter dans son édilité ; il possédait auprès d'Ostie une propriété où il élevait en grand toute espèce d'animaux, surtout d'oiseaux, oies, poules, pigeons, paons, grues, même des abeilles, des sangliers, etc. Cicéron dînait chez lui à l'occasion, et Varron a écrit pour lui sa satire *Bimarcus*. On comprend le plaisir qu'il pouvait trouver à la description de sa basse-cour. Les rares fragments, mal conservés d'ailleurs, qui restent du poème, décrivent la manière dont la mère nourrit ses petits, la mollesse du nid qu'elle prépare, le gazouillement de l'hirondelle. L'observation et la notation imitative du cri des différents animaux ont beaucoup occupé les Grecs et les Romains ; aussi, leurs langues offrent-elles un vocabulaire d'onomatopées extrêmement riche. Varron aussi a traité ce thème dans sa satire *les Aborigènes*. Ces goûts de Suéius étant connus, on ne sera pas surpris qu'il ait le premier (du moins à notre connaissance) doté la littérature romaine d'une idylle. Parthénios de Nicée, qui était venu à Rome après la prise de sa ville natale en 682-72, avait écrit un poème sur la préparation d'un plat rustique, le μυττωτόν. Le *Moretum* de Suéius pourrait bien avoir été une imitation de cet ouvrage. Un fragment de huit hexamètres traite avec une exactitude un peu sèche et dans un style solennel de l'origine persane de la noix muscade et de son importation en Grèce. Tout ce bagage de notions historiques a disparu dans le remaniement du même sujet que l'on attribue à Virgile.

Nous pouvons enfin quitter cette foule peu intéressante d'ombres informes pour nous en prendre à des personnalités moins insaisissables. Au premier rang, nous trouvons un vrai poète, bien vivant celui-là, et en pleine vigueur ; c'est Catulle, entouré de ses amis. Quand la poésie eut fait à Rome ses premiers efforts, suivant la discipline constante de l'école, elle devint, comme tout ce que savaient les maîtres,

un nouvel objet d'enseignement. Le grammairien qui expliquait à ses auditeurs les œuvres des poètes, les exerçait en même temps à imiter ces œuvres et corrigeait les essais des débutants. Tel est le rôle que jouait P. Valérius Caton vers la fin du VIIe siècle de la ville et il y avait acquis une considération particulière. Il était originaire de la Gaule cisalpine, comme beaucoup de jeunes gens d'un talent éveillé, qui se rencontraient alors à Rome, où ils étaient venus attirés les uns par les autres. A la suite des proscriptions de Sylla (673-81), orphelin, mineur et sans appui, il fut dépouillé de son patrimoine ; il suivit l'enseignement du grammairien Vettius Philocomus dont nous avons déjà parlé, et dès ses jeunes années il était devenu à son tour un maître en vue. Beaucoup de fils de nobles familles suivirent ses leçons et entre autres celles de poésie ; car l'art de faire des vers était le complément d'une éducation distinguée. Ses connaissances philologiques, sa finesse, son goût, ses travaux poétiques furent hautement appréciés. « Caton, le grammairien, la sirène latine, qui seul sait lire et former les poètes », ainsi le louent quelques vers, dont le ton légèrement ironique, loin de déprécier son mérite, ne cherche qu'à rendre sensible le contraste entre sa situation précaire et sa brillante réputation. Avec le temps Caton avait fait des dettes ; il fut forcé d'abandonner à ses créanciers sa villa de Tusculum et le pauvre vieillard termina sa vie dans la misère. Entre vingt et trente ans, il était le centre d'une jeune génération de poètes tous intimement unis par leurs goûts et par la communauté de patrie, qui arborèrent leur bannière avec une hardiesse sûre de la victoire et avec la résolution de méconnaître quiconque se tiendrait en dehors d'eux. Ils voulaient avant tout chanter les sentiments de leur cœur, ce qu'ils avaient vu, souffert et éprouvé dans la vie, l'amour et l'amitié, la haine aussi et le mépris. Dégoûtés du vain cliquetis de Laevius, ils conservèrent néanmoins les rythmes engageants de la lyrique grecque dont il avait introduit un

certain nombre à Rome. En outre, élèves dociles de l'école alexandrine, ils renoncèrent aux longues et informes annales, ainsi qu'aux histoires de guerre. De même que Callimaque et ses disciples s'étaient montrés hostiles aux successeurs d'Homère, ils se déclarèrent contre les imitateurs serviles d'Ennius. Pour eux comme pour leur maître, le chef-d'œuvre de la poésie narrative était de traiter avec un soin minutieux un épisode pris des mythes héroïques et d'en faire une petite composition, recommandable à la fois par l'unité du sujet et par la perfection de la forme. La volumineuse épopée de plusieurs milliers de vers fut sacrifiée au court *epyllion*, qui ne remplissait pas plus d'un rouleau ordinaire, et pouvait être goûté d'une seule lecture. Au lieu de cette abondance de mots et de ces formes inusitées qu'aimait la diction des rapsodes, on vit apparaître une langue serrée, pleine d'allusions, choisie, comparable à une liqueur généreuse, parfois si concentrée et si bien réduite en quintessence qu'un commentaire savant était indispensable pour éclaircir la pensée. Les poètes de la jeune école, toujours à l'imitation de leurs modèles, cultivèrent en même temps que l'hexamètre la forme élégiaque, non seulement dans l'épigramme, mais même pour exprimer dans une exposition longue et soutenue les sentiments de leur âme, et pour chanter des histoires d'un caractère tendre, surtout érotique; ils ne sortirent guère de ces sujets et de ces formes.

Les œuvres les plus appréciées de Caton, *Lydia* et *Diana* ou *Dictynna*, devaient rentrer dans le même cadre. Dictynna était indubitablement un *epyllion* et racontait la légende crétoise de Minos et de Britomartis. Cette nymphe, poursuivie par Minos, se précipita du haut d'un rocher dans la mer, fut recueillie et sauvée par des pêcheurs, qui l'adorèrent sous le nom de Dictynna en la mettant au rang d'Artémis. La courte esquisse de ce mythe dans l'hymne de Callimaque à Artémis (188 sqq) nous apprend où le poète a puisé l'idée de son œuvre. Le livre auquel l'auteur donna le nom de sa

maîtresse Lydia, avait probablement un caractère érotique et personnel. On peut encore admettre que Caton écrivit en vers cette *Indignatio*, où il répondait en racontant sa jeunesse aux calomniateurs qui le traitaient d'affranchi.

Dans la collection apocryphe des poèmes de la jeunesse de Virgile, il y en a deux que les manuscrits confondent en un et qu'on n'a séparés qu'à la fin du dernier siècle ; ils sont en hexamètres, et portent un titre commun, Malédictions (*Dirae*), qui ne peut guère s'appliquer qu'au premier (jusqu'au vers 183). Le propriétaire d'un domaine situé près de la mer, qui a été forcé d'abandonner son fonds à un vétéran, se remémore par la suite les adieux qu'il a faits à sa patrie ; soutenu par son fidèle Battarus qui l'accompagne sur le chalumeau, il répète les malédictions par lesquelles il a voué à la ruine la propriété qu'on lui a enlevée, et le nouveau propriétaire qu'il nomme Lycurgue : « Que rien n'y prospère à l'avenir, que tout se dessèche, que l'air soit empesté, que la forêt atteinte par la foudre soit réduite en cendres, que le feu détruise les semences, que la mer inonde les champs et les transforme en désert de sable ; que les monstres de l'Océan sortent des profondeurs de l'abîme pour se répandre dans la campagne. Ou si Neptune ne m'exauce pas, que les fleuves remontent leur cours et se déversent sur les champs, que des eaux marécageuses sortent du sol desséché, que des roseaux poussent au lieu des épis et que la grenouille bavarde chante sa chanson à la place du grillon. Que les nuages crèvent et que des torrents descendent des montagnes pour transformer les montagnes en lacs, où le nouveau propriétaire pêchera au lieu de labourer. » Puis il crie malheur à la discorde, l'ennemie du bon citoyen. Banni sans jugement, il faut qu'il quitte sa propriété en mendiant, afin que le soldat reçoive le salaire de la guerre homicide. Un dernier adieu aux campagnes qu'il aime et à sa Lydia toujours fidèle termine le premier des deux poèmes. Dans le morceau qui suit, le ton est bien différent, presque lascif ;

c'est une plainte amoureuse sur le départ de Lydia, une femme mariée avec laquelle le poète a entretenu une liaison secrète. Elle a changé de résidence et il est resté ; il envie les campagnes où se promènera à l'avenir celle qu'il regrette si douloureusement, où elle respirera, sourira, où elle chantera d'une voix douce les chants qu'il a faits pour elle et qu'autrefois elle lui soupirait à l'oreille. Heureux les lieux où elle se promènera, où elle reposera son beau corps, où elle contera leurs amours aux solitudes discrètes. Les forêts, les prairies et les montagnes se réjouiront, les oiseaux et les sources écouteront les douces plaintes qu'elle exhalera ; mais le poète soupire en regrettant son amie éloignée, son amie incomparable par l'esprit et par la beauté. Pourquoi est-elle réservée à l'homme seul, l'amère douleur de quitter celle qu'il aime ? pour quelle faute les mortels ont-ils perdu le bonheur de l'âge d'or ? Les dieux se sont livrés aux joies des amours clandestines ; pourquoi ces joies sont-elles refusées aux nouvelles générations ? O destinée funeste, d'être né à une époque où il n'est plus permis d'aimer !

On le voit, le sujet et le dessein des deux poèmes sont bien différents ; peut-être les a-t-on réunis, comme des pendants, à cause du contraste. Dans le premier, c'est le pénible adieu d'un banni obligé de quitter celle qu'il aime ; dans le second, ce sont les désirs et les lamentations d'un amant qui reste tandis que son amie part volontairement pour de lointains pays. L'un maudit les champs qui tombent aux mains d'un usurpateur ; l'autre envie les campagnes où se promène l'amie tant regrettée. D'un côté le regret de l'âge d'or, de l'autre des imprécations pour appeler la destruction et la ruine. Le nom de Lydia, commun aux deux poèmes, permet de conclure qu'ils sont du même auteur ; le style et la versification des deux ouvrages s'accordent également. La formule des imprécations pour maudire un endroit, une chose, une personne, est empruntée aux poètes alexandrins. On connaît les malédictions de Callimaque contre Apollo-

nios de Rhodes dans l'*Ibis*. Euphorion de Chalcis a lancé des imprécations (ἀραί) contre un malfaiteur qui lui avait volé une coupe, et dans les *Chiliades* il souhaitait de voir punis un jour ou l'autre comme ils avaient péché, des amis infidèles qui lui avaient volé un dépôt d'argent ; suivait une série d'histoires destinées à prouver l'efficacité de telles menaces. Les deux poèmes dont nous traitons constituent dans la littérature romaine le premier essai de poésie bucolique. Les champs et les pâturages, les montagnes et les bois, les arbres fruitiers et les vignes, les sources et les fleuves, les fleurs et les herbes, les troupeaux de bœufs et de chèvres, le chalumeau du berger, le chant et les chansons, c'est bien la mise en scène de la poésie champêtre telle qu'on la cultivait en Sicile. Le vers, comme la phrase, est formé d'une manière fort simple de deux parties symétriques reliées par la répétition du mot principal au milieu du même vers ou au commencement du vers suivant ; puis, par le développement de ce motif fondamental, des vers viennent s'opposer à d'autres, un à un ou deux à deux, et former par des groupements symétriques des strophes qui sont marquées par des rudiments de refrains ou par des vers de transition, suivant des règles très libres. Le ton est partout celui d'une simplicité naïve. Le vocabulaire restreint, le défaut d'art dans la disposition des mots, la construction lâche des périodes, certaines duretés d'expression, tout y est fait pour donner l'impression d'un style improvisé et sans prétention. L'emploi de parenthèses, la façon familière de parler à la nature, aux animaux, aux dieux, concourt au même effet. Le souci de se tenir près de la nature perce encore visiblement dans la forme que revêtent volontiers les affirmations solennelles : — Plus tôt l'ordre des choses changera, plus tôt les moutons feront la chasse aux loups, les veaux aux lions, plus tôt le doux deviendra amer, et le blanc noir que ne changera le cœur du poète. — Çà et là le style de la seconde pièce est un peu plus artistique, moins simple, plus alexan-

drin que sicilien ; de même on y trouve des hexamètres spondaïques au nombre de trois (33, 47, 67), alors qu'il n'y en a pas un dans la première. Toutes deux présentent la particule copulative *et* placée après un ou deux mots, licence que l'ancienne poésie ne se permettait pas et qui ne date que du temps de César (Dir. 44 ; Lyd. 7).

Scaliger a le premier attribué à Valérius Caton ces deux poèmes que d'ailleurs il ne séparait pas ; il y fut engagé par le nom de Lydia et par le sujet des *Dirae* qui rappelle un épisode de la jeunesse du poète; ces deux raisons réunies ne manquent pas de force. Pourquoi Valérius ému par les spoliations que le second triumvirat (713) infligea aux propriétaires ruraux, n'aurait-il pas ressenti l'amertume de ses infortunes passées et mêlé dans ce poème à ses propres souvenirs l'expression énergique des plaintes qu'exhalaient ses compatriotes maltraités comme lui ? Il n'était pas nécessaire que tous les traits de l'exposition fussent en conformité parfaite avec les détails de la vie du poète : par exemple, cette propriété au bord de la mer défend de penser à la patrie de Caton ; la région d'Ariminum, de Nucérie, d'Hipponium ou de Rhégium semble tout indiquée. L'auteur n'avait pas d'autre but que de rappeler ses déboires et son chagrin d'autrefois, comme le montre clairement le refrain entre autres preuves. Pourquoi les deux poèmes n'auraient-ils pas trouvé place dans le livre intitulé *Lydia* ? Et pourquoi de ce livre qui fut beaucoup lu (*Lydia doctorum maxima cura liber*, dit avec éloge un poète du même cercle, Ticidas), n'aurait-on pas extrait deux morceaux caractéristiques pour l'anthologie dont nous avons parlé et où figuraient encore d'autres productions contemporaines de la jeunesse de Virgile? En tout cas, on ne voit guère à quel autre poète on pourrait attribuer avec plus de vraisemblance l'ouvrage en question.

Il est temps de parler du poète C. Valérius Catullus qui était de quelques années plus jeune que Valérius Caton et dont les œuvres, en majeure partie conservées, offrent l'i-

mage la plus vivante et la plus attrayante de la nouvelle école. Catulle, le talent poétique le plus aimable et le plus original de l'époque césarienne, était comme Caton, originaire de la haute Italie. La famille Valéria, d'où sortaient les deux poètes de ce nom, était très répandue dans les riches plaines de la Gaule Cisalpine. Catulle lui-même nommait comme sa patrie, Vérone, la florissante colonie romaine fondée en 665-89. La villa paternelle sur la presqu'île de Sirmio, « le joyau du lac de Garde », resta la résidence favorite de Catulle, même lorsqu'il fut devenu un homme fait. Bien préparé à l'école de sa ville natale, où florissaient les études grammaticales et littéraires sous des maîtres renommés, notre adolescent, développé de bonne heure et heureux de vivre, dut se rendre à Rome vers l'âge de vingt ans, comme le faisaient tous ses compatriotes qui se sentaient du talent, pour compléter son instruction et pour se faire connaître. Car depuis le temps où il avait pris la robe virile, vers 683-71, il avait fait beaucoup de vers dans le genre léger et érotique; il avait aussi beaucoup servi la déesse qui « mêle aux soucis une douce amertume » (68ª, v. 15).

A cette époque l'amour des plaisirs et de la débauche avait pénétré parmi la jeunesse romaine. Les orgies, la galanterie, les dettes étaient de bon ton chez les jeunes seigneurs dont les pères avaient déjà appris à connaître, sous le commandement indulgent de Sylla, le luxe et les vices de l'Asie. Avec un charme dangereux, le pâle Catilina attirait à lui une foule de jeunes gens, petits-fils de Romulus, pleins d'ambition et d'espérances, ou adolescents venus des villes agricoles de province et de la campagne; il en voulait former en secret une armée de gens ruinés pour renverser la constitution vermoulue. La nature ouverte et saine du jeune Catulle n'était pas faite pour les conjurations; il demeurait fidèle aux souvenirs éclatants de l'ancienne république et ce n'est pas l'ambition du politique qui remplissait son cœur brûlant d'enthousiasme pour l'amitié et l'amour. Il s'attacha

étroitement à la corporation des littérateurs et des poètes dont Valérius Caton présidait les réunions sur l'Aventin. Il faut examiner ce cercle avec plus d'attention pour comprendre ces chants de Catulle, où l'on sent bouillonner un sang généreux.

Parmi ses compatriotes nous trouvons Cornélius Népos, un de ses plus vieux amis, savant historien et savant littérateur, qui tournait à l'occasion un madrigal galant, comme tous les gens cultivés de l'époque. Dès les premiers essais du débutant, alors sans nom, Cornélius Népos reconnut son talent; aussi eut-il l'honneur de se voir dédier le livre des poésies que Catulle publia dans la suite. Puis c'était Q. Cornificius, né d'une noble famille, fils du préteur de l'an 688-66; outre des hendécasyllabes et autres bagatelles dans le genre érotique, Cornificius composa un *epyllion* en hexamètres sur le démon marin Glaucus, que Cicéron, comme nous l'avons vu, avait aussi chanté en sa jeunesse. Mais il ne reste de ses ouvrages que quelques mots et nous n'en pouvons pas apprécier la valeur. Il avait une sœur dont on lisait de spirituelles épigrammes. Si Catulle un jour, tourmenté par la maladie et le chagrin, lui demande une petite consolation, « plus triste que les larmes de Simonide » (48), il faut en conclure seulement que Cornificius a connu les θρῆνοι et les ἐπικήδεια de Simonide. En politique, Cornificius était du parti constitutionnel. Pour ne pas remettre à Octave l'Afrique, où il avait été envoyé après le meurtre de César, il passa à Sex. Pompée; mais il fut abandonné par ses propres soldats qu'il avait appelés des « lièvres casqués », et tomba (713-41) en défendant sa province. Les amis les plus intimes de Catulle étaient Calvus et Cinna. Nous parlerons un peu plus loin du dernier. C. Licinius Calvus, né en 672-82, était le fils de l'historien C. Licinius Macer, qui, accusé par Cicéron d'exactions dans sa province, se tua de désespoir. Dans une réunion où l'on s'amusait à improviser par écrit des vers de tel et tel mètre,

l'impressionnable Catulle fut tellement ravi par l'esprit et le goût de Licinius, son cadet de cinq ans, qu'il lui envoya après une nuit sans sommeil une déclaration presque amoureuse (50). Fraternellement unis en littérature comme en politique, ils avaient les mêmes goûts et les mêmes antipathies. Calvus était marié et heureux en ménage; mais sa Quintilia mourut de bonne heure. Il consacra des élégies à sa mémoire; il y exprimait l'espoir que peut-être les morts jouissent encore là-bas de quelque plaisir, et Catulle l'encourageait à le croire en des vers pleins de cœur qui sont un beau et tendre témoignage de sa sympathie. D'ailleurs leur parenté artistique se manifeste d'une manière frappante dans les maigres restes que nous possédons des œuvres poétiques de Calvus. Nous avons d'énergiques hendécasyllabes qui proviennent d'un recueil de poésies mélangées (*poemata*); un choliambe s'est conservé d'une pièce satirique où le poète faisait une vente aux enchères de personnes qu'il avait en horreur : le crieur appelait leurs noms tour à tour et faisait de chacun une recommandation ironique; parmi eux était Hermogénès Tigellius, connu aussi par Horace, et dont la seule nationalité sarde suffisait à annoncer un esclave propre à rien (*Sardus venalis*). Cette façon commode de régler vivement leur compte aux gens qui déplaisaient était fort goûtée des Cyniques et leur venait peut-être d'Hipponax. Deux vers d'une strophe glyconienne, ainsi que des hexamètres provenant d'un épithalame et d'un *epyllion* « Io », rentrent tout à fait dans le genre de Catulle. Ce poème d'Io rappelait les voyages errants de l'amie de Juppiter, jusqu'à sa délivrance finale et à la naissance d'Epaphus. Callimaque avait composé une Arrivée d'Io (Ἰοῦς ἄφιξις). Avocat et accusateur public, Calvus était engagé très avant dans la politique et il se fit dans l'éloquence une place considérable. Il était le mieux doué et il devint le chef des orateurs, dits Attiques, qui traçaient une ligne de démarcation étroite entre la prose et le style poétique, et qui non

contents de répudier la phraséologie coquette des Asiatiques comme Hortensius, critiquaient jusqu'à l'éloquence plus mesurée de Cicéron ; ils lui reprochaient de faire trop usage des « petits pots d'onguents » d'Isocrate, d'être boursoufflé, diffus, redondant même, et peu viril ; ils reprenaient encore dans ses discours une recherche excessive de l'esprit, des cadences affectées, enfin un goût qui n'était pas d'un vrai Romain ; ils donnaient Lysias, et non plus Démosthène ou Eschine, pour le maître et le modèle du vrai style oratoire. Ces jugements se trouvaient développés dans des lettres de Calvus et de Brutus à Cicéron, qu'on lisait encore beaucoup du temps de Trajan. Ils qualifiaient de « saine » l'éloquence qu'ils aimaient, tandis que Cicéron la jugeait sèche, maigre, creuse, propre tout au plus à la discussion des procès civils, mais sans effet dans les grands débats publics. A l'époque où Cicéron écrivit son *Brutus* pour s'expliquer avec les Attiques (708), Calvus était déjà mort ; mais nous avons de cette même année une lettre que Cicéron adressait à un autre Attique, Cornificius. Naguère, lui disait-il, en écrivant mon livre « sur le meilleur genre d'éloquence » (*de optimo genere dicendi*), j'ai eu souvent l'occasion de soupçonner que ton goût ne serait pas d'accord avec le mien ; — et avec une modestie ironique, il se mettait à part des « grands orateurs », au nombre desquels il comptait son correspondant.

A l'égard de la nouvelle école poétique Cicéron prit une attitude presque hostile, ainsi que le prouvent l'allusion moqueuse aux « jeunes » (νεώτεροι), qu'il fit dans une lettre de l'an 704, et le mot cruel qu'il appliqua en 709 aux contempteurs d'Ennius, « rabâcheurs d'Euphorion » (*cantores Euphorionis*). Non qu'Euphorion ait été l'idéal exclusif ou simplement préféré des « jeunes » ; mais en leur attribuant comme modèle un des maîtres les plus fastidieux de la dernière période de l'art alexandrin, Cicéron voulait critiquer d'un mot frappant le caractère malsain de la nouvelle

école poétique, sa prédilection pour les légendes lointaines, son érudition raffinée, ses sujets pénibles, louches, enfin cet amour des jeunes garçons introduit par elle dans la poésie. Celui qui sait lire entre les lignes verra dans la petite pièce où Catulle adresse à Cicéron des remerciements exagérés (49) la preuve de rapports quelque peu tendus : « Au plus éloquent des petits-fils de Romulus, de tous ceux qui vivent, ont vécu et vivront à l'avenir, à Marcus Tullius (c'est son nom de cérémonie), Catulle présente ses plus vifs remerciements, Catulle le plus mauvais de tous les poètes autant que Cicéron est le meilleur de tous les orateurs. »

Dans la société de ces joyeux compagnons les façons étaient assez grossières et le ton relâché, comme parmi tous les jeunes gens de l'époque. C'était à coup sûr en manière de plaisanterie et d'enfantillage qu'ils se dérobaient à table et au bain leur linge, leurs habits, leurs tablettes (12, 25, 33), et la colère de Catulle n'est pas sérieuse lorsqu'il réclame son bien avec d'amères récriminations, avec des menaces et même des injures. En affaire d'amour, ils allaient souvent sur les brisées les uns des autres ; en pareil cas, le poète jaloux et soupçonneux a recours à sa grosse artillerie pour préserver ses droits (15). Lorsqu'il s'offre en riant pour confesseur au compagnon agité qui partage sa chambre et son lit (6), son langage, ses descriptions et ses suppositions ne sont rien moins que délicats. Lorsque sa propre moralité est attaquée, il se défend avec violence (16). Les injures et les insultes auxquelles il recourt à l'occasion, ses plaisanteries sur des rivaux dédaignés (23, 24), sont du plus mauvais goût et de la dernière inconvenance ; les peines qu'il réserve aux victimes de sa colère et de sa vengeance sont brutales ou pis ; mais il ne faut pas prendre au sérieux ni au pied de la lettre ces propos trop vifs de jeunes gens avides de bruit et de querelles. On goûte d'autant plus la tendresse et les effusions de son amitié ! Avec quelle cordialité il salue Véranius revenu d'Espagne, Véranius qu'il préfère à trois

cent mille amis (9) ! D'une oreille ravie il écoutera l'intéressant conteur parler du pays et des gens ; pendu à son cou, il veut le baiser sur la bouche et sur les yeux. Qu'ils sont tendres et d'un sentiment profond les reproches adressés à Alfénus (30) qui, après avoir attiré son ami sans défiance dans une intrigue amoureuse, oublie toutes ses promesses et l'abandonne sans secours ! Catulle n'a employé qu'une fois le rythme mouvementé des asclépiades, qui était cependant merveilleusement propre à exprimer les violentes agitations de son âme.

Catulle acquit avec le temps une maison en ville avec une bibliothèque considérable (68, v. 34), et sur les confins de la Sabine et du territoire de Tibur, une propriété rurale (44). Vers 693-61, à l'âge de vingt-six ans, il se prit d'une ardente passion pour une femme mariée, qui paraît dans une série très diverse de ses poèmes sous le nom de Lesbia. On sait, par des témoignages sûrs, qu'elle s'appelait Clodia. Le poète a substitué au nom réel un nom grec de même quantité, qui jette un voile transparent sur cette liaison, tout en transfigurant l'amie. Clodia ou Lesbia devait apparaître aux yeux du monde comme une autre Sappho pour le tempérament, l'esprit et le goût. Catulle aimait les chants de la poétesse lesbienne ; la Romaine lui sembla donner un corps à son idéal. On a supposé, avec beaucoup de vraisemblance, que cette Clodia était l'impudique sœur du célèbre P. Clodius Pulcher. Ce que nous savons du physique, du caractère et de la vie de cette femme, convient bien dans l'ensemble et même dans le détail par certains traits frappants à la maîtresse de Catulle. La sœur de Clodius était d'une beauté imposante, avec des yeux étincelants et vainqueurs ; son charme séduisait les jeunes gens avec lesquels elle vivait sur le pied de la familiarité la plus libre dans sa maison, dans ses jardins au bord du Tibre, dans sa villa de Baïes. Elle avait contracté un mariage malheureux avec l'*optimate* Q. Métellus Céler (préteur en 691-63, consul en 694-60), bon

soldat, mais d'une compagnie désagréable et ennuyeuse ; après la mort de ce mari incommode (695-59), elle fut soupçonnée de s'en être débarrassée par le poison, tout au moins d'avoir secondé son frère en cette occasion : on l'appelait Clytemnestre, Médée. Elle eut, disait-on, des faiblesses jusque pour un garçon de bains, et elle passait pour entretenir avec son frère des relations incestueuses sur lesquelles on faisait circuler les vers les plus outrageants. On trouve aisément dans les poésies de Catulle des ressemblances entre sa Lesbia et cette Clodia ; le rapprochement le plus frappant est dans une allusion méchante à l'amour criminel du frère Lesbius et de la sœur Lesbia (79). L'amie de Catulle aussi était mariée lorsqu'il fit sa connaissance. Elle était au fort de l'ardent automne de sa vie et âgée de trente-trois ans; le poète avait sept ans de moins qu'elle ; la passion qui le saisit et que cette femme experte en l'art de plaire sut attiser avec une souveraine habileté, fut d'autant plus dévorante. Ce furent précisément les difficultés qui l'enhardirent. Il dissimula un premier et timide aveu sous l'enveloppe d'un ode célèbre de Sappho (51) ; c'était pour la première fois que ce rythme mélodieux de la poétesse lesbienne résonnait dans la langue latine ; l'hommage rendu à la Sappho romaine n'en était que plus délicat :

« Il me paraît l'égal d'un dieu ; il me paraît, s'il est possible, au-dessus des dieux, celui qui, assis devant toi, toujours et toujours te regarde et t'écoute, tandis que tu ris doucement ; malheureux, c'est ce qui me ravit tous les sens; car aussitôt que mon regard te rencontre, je n'ai plus..... (ici un vers manque dans le texte), ma langue se paralyse ; une flamme subtile s'insinue dans tout mon corps ; mes oreilles tintent sans qu'aucun bruit les frappe et mes yeux sont voilés par la nuit. »

Mais tout à coup l'adorateur encore timide s'interrompt, et, comme assombri, il paraît rappeler à l'ordre ses désirs et ses pensées :

« L'oisiveté, Catulle, est dangereuse pour toi. L'oisiveté t'excite et t'inspire trop de convoitises. C'est l'oisiveté qui jadis a perdu des rois et des villes opulentes. »

Catulle s'est arrêté là ; mais sa belle lectrice put deviner sans peine qu'il aurait conclu comme Sappho dans son ode, en annonçant sa résolution de tout risquer pour la conquérir. Il se crut assuré de l'avoir touchée, quand il la vit revenir toujours à parler sur un ton méchant de l'importun poète, en présence du mari, qui se réjouissait sottement de cette apparente malveillance (83, 92). A ce moment, il envie le moineau qui a le bonheur de se poser sur le doigt, de se blottir dans le sein de sa bien-aimée ; il se plaît à penser qu'en jouant avec l'oiseau, elle cherche seulement à se consoler de son chagrin et à calmer son impatience (2) ; lorsque le petit favori meurt, il se présente aussitôt avec son célèbre poème de condoléance (3), où il imite avec tant de grâce le ton des chants funèbres. Enfin on exauce ses désirs, et les amants se voient en cachette (68, v. 68) dans la maison d'Allius, un ami officieux (ibid, v. 143). Alors ce sont des chants de joie, qui exhalent une ivresse voluptueuse, insatiable, d'autant plus capiteuse qu'elle vient du fruit défendu (5). Quand le mari de Lesbia meurt, elle parle de s'unir à lui pour toujours ; mais il n'ose guère espérer qu'elle dise vrai (109, 70). Et bientôt va venir un temps, où ses yeux mieux dessillés lui feront voir qu'il est menacé dans la possession même de son amie. Son frère qu'il aimait tendrement avait péri dans un voyage sur mer près des côtes de Troie ou dans le voisinage ; le poète, en proie à une profonde douleur, se retira pour quelque temps à Vérone, seul avec un petit nombre de livres ; il voulait, au sein de sa patrie, tromper son chagrin en étudiant avec ardeur Callimaque et en imitant l'élégie alexandrine. Là il apprend par une lettre de son ami Manlius, qu'à Rome Lesbia sait trop bien se dédommager de son absence (68ª, v. 26 sqq). Il faut rapporter à cet avertissement une admirable élégie (68ᵇ), adressée par

Catulle à Allius, l'auteur de son bonheur, où le poète exprime avec un sentiment profond d'amour et de mélancolique angoisse, le souvenir des joies qu'il a goûtées. Mais l'abîme se creuse, Lesbia se détourne de plus en plus de lui, de sorte que le poète désillusionné paraît décidé à une rupture définitive. Cependant lorsqu'il s'exhorte tristement lui-même à la fermeté (8) en rappelant « les jours de bonheur radieux », lorsqu'il représente avec tendresse à l'infidèle l'isolement où elle va vivre, on voit qu'il n'a pas pris son parti de la séparation et qu'il consentirait volontiers à tout oublier. En effet, Lesbia revint encore une fois à son amant, qui au comble du bonheur, la reçut à bras ouverts (107). A cette occasion ou dans une circonstance semblable, Catulle offre en riant à Vénus le sacrifice des Annales de Volusius, qu'il brûle pour accomplir un vœu plaisant de son amie. Celle-ci connaissait bien les colères du poète délicat contre ses confrères du second ou du dernier rang, et le mépris avec lequel il maudissait « ces pestes du siècle ». Un jour de Saturnales, Calvus avait envoyé à son ami, comme surprise, une collection des plus mauvais poètes, et il avait reçu en retour, de terribles menaces (14) ; dans le même sentiment, si Catulle lui revient et cesse de lancer contre elle ses iambes irrités, Lesbia a promis à Vénus de vouer au feu « les œuvres les plus choisies du plus mauvais des poètes ».

Mais une nouvelle rupture survint, irréparable cette fois : si l'amour est encore brûlant dans le cœur de Catulle, le respect et l'estime ont disparu (72). Il hait et aime en même temps (85, 87+75) ; sa conscience sans reproche le soutient ; mais il n'a plus d'espoir. Dans une touchante élégie il ne demande qu'à guérir de la maladie qui le ronge. A cet effet, il quitte Rome au printemps de l'année 697-57 ; il se joint à la suite du propréteur C. Memmius, qui va prendre possession de sa province de Bithynie. Amateur de poésie, auteur lui-même, comme tant d'autres, de menues pièces de vers,

Memmius s'était entouré d'une société de gens d'esprit pour combattre dans son gouvernement l'ennui de la vie de province et des camps. En compagnie de Cinna et d'autres camarades, Catulle passa en Asie et notamment à Nicée une année joyeuse (46, v. 5), bien que ses relations avec le peu aimable préteur ne fussent pas d'un agrément particulier (46, v. 9 sqq) et qu'il n'obtînt pas les avantages pécuniaires sur lesquels il comptait.

Cependant Lesbia tombait de plus en plus bas; un de ses anciens adorateurs, M. Caelius Rufus, orateur de talent, lui donna le surnom de « femme à quatre sous » (*quadrantaria*) ; il faut voir à ce sujet quelques vers douloureux et amers de Catulle, adressés à Caelius (58) ; à la même époque Cicéron flétrit sans ménagement l'inconduite de la dame dans son plaidoyer pour Caelius. Au printemps de la même année (698-56), Catulle, repris du désir des voyages, pensa au retour (46). Il fit construire un petit yacht en bois du Pont, et alla visiter d'abord la côte troyenne en passant par la Propontide et l'Hellespont; là, au cap Rhoetée, il porta sur la tombe de son frère une pieuse offrande dont il consacra le souvenir par une élégie empreinte d'un sentiment de profonde douleur (101, v. 6 + 65, v. 9-14 + 101, v. 7 sqq). Plus loin en avançant au sud il fit un détour vers les îles célèbres de l'Asie Mineure, puis après avoir passé devant les Cyclades, il s'arrêta à Rhodes, célèbre par ses écoles de rhétorique et de philosophie. Son esquif rapide vogua sans accident à travers la mer Ionienne et l'Adriatique pour s'arrêter au lac de Garde où il prit un repos bien mérité. De retour dans sa patrie après une traversée heureuse, Catulle offrit aux secourables Dioscures une image du bateau (*phaselus*) qu'ils avaient préservé, et, suivant la coutume grecque, il joignit à son offrande une dédicace en iambes élégants (4). Combien il était heureux dans sa ville natale et dans la maison de sa famille sur les bords du lac bleu, le poète nous le dit lui-même en choliambes aisés, qui donnent au lecteur comme

l'impression du délassement après un long voyage. De là il fit de nombreuses excursions dans le pays où il avait passé sa jeunesse ; il rendit et reçut des visites. C'est ainsi qu'il appela à Vérone (35) un ami, le poète Caecilius, qui vivait à Novum Comum, colonie fondée par César peu de temps auparavant. Caecilius ébauchait justement alors un poème en l'honneur de la déesse phrygienne, mère des dieux, dont le culte orgiastique occupa aussi, comme nous le verrons, la muse de Catulle. Il est probable que Caecilius avait composé en outre des vers érotiques, et c'est peut-être à quoi fait allusion Catulle quand il le taquine sur cette tendre amie qui voudrait le retenir. De ce temps datent deux pièces peu édifiantes (67, 17), qui ont pour objet de méchants cancans de Brescia, de Vérone, et de lieux voisins.

Les impressions de Catulle, après son retour à Rome, furent moins gaies. Une société d'ambitieux barrait le chemin au poète et à ses amis. Il n'avait pas apporté de province les moyens nécessaires pour se faire honneur et se procurer des plaisirs. Comme d'autres, il aurait voulu donner de bons dîners, mais sa bourse est pleine de toiles d'araignées et il n'a rien à offrir qu'un onguent parfumé, qui encore n'est pas à lui, mais à la personne avec laquelle il vit (c'est une autre que Lesbia) (13). Sa villa est hypothéquée (26) ; et il se plaint amèrement avec deux de ses amis qui n'ont pas mieux arrangé leur fortune en Espagne sous Pison (47, 9, cf. 12, v. 14). Cependant il n'a pas perdu toute sa bonne humeur, ainsi que le montre le récit de sa visite chez la grisette amie de Varus (10). Il fut profondément affecté par ce qu'il eut à voir et à savoir de Lesbia. Un horrible essaim d'adorateurs élégants et riches tourbillonne autour d'elle et elle ne refuse ses faveurs à aucun. Catulle lance une pièce menaçante (37) contre la « honteuse boutique » où cette troupe fait ses orgies ; il en détache pour le mettre en relief Egnatius, qui lui déplaisait depuis longtemps (39), Egnatius à l'éternel sourire, Egnatius le Celte à la longue

barbe, aux dents blanchies par des moyens répugnants (37). A cette époque il semble avoir redemandé à son ancienne maîtresse celles de ses poésies qu'elle avait conservées. Elle se moqua de lui. Alors, faisant appel à l'armée redoutable des hendécasyllabes (42), le poète les lance en pleine rue contre la *moecha putida* pour réclamer son bien ; mais comme la grossièreté ne réussit pas, il essaie en terminant de cette accablante ironie : « Femme pure, vertueuse, rends-moi mes papiers. » Malgré tout, Lesbia fit encore de nouvelles démarches pour se réconcilier avec Catulle ; elle lui dépêcha deux misérables parasites, qui jadis s'étaient trouvés sur le chemin du poète (15, 21, 24) et qui d'abord raillés par lui (23), avaient excité sa colère (16) par une critique prudhommesque de ses chansons érotiques. Comme il avait jadis employé la strophe saphique pour déclarer son amour, il s'en servit encore pour exprimer son refus aux nobles entremetteurs (11). Il commençait par louer avec un pathos ironique l'attachement inébranlable du couple obséquieux à sa personne, et les chargeait pour conclure de dire en son nom un irrévocable adieu à la méprisable courtisane. Mais on voit que le cœur lui saignait : « Qu'elle ne pense plus à mon amour ; il a chu par sa faute, comme au bord de la prairie une fleur qu'en passant la charrue a touchée. » D'une allusion aux expéditions de César sur le Rhin et en Bretagne (v. 10 sqq) on peut conclure que cette belle ode a été écrite après l'automne de l'année 699-55.

Les événements politiques avaient aussi pris une tournure qui déplaisait à Catulle et à ses amis, partisans de l'ancienne liberté. Après s'être mis d'accord à Lucques (avril 698-56) sur la répartition des magistratures pour les dix années suivantes, les maîtres du jour se virent entourés d'une meute affamée de solliciteurs ; malheur à celui qui ne leur rendait pas hommage ; la société même lui tournait le dos (cf. 47). Le parti du sénat, Cicéron en tête, était intimidé et faisait le poing en poche ; l'idéaliste M. Porcius Caton perdait

sa peine à vouloir retarder la chute de la constitution. La liberté de la parole ne pouvait plus s'exercer que devant les tribunaux et dans la littérature. Calvus attaqua dans un discours d'une véhémence écrasante, Vatinius, l'insolent et malhonnête partisan de César, pour avoir commis des fraudes électorales et mis en mouvement sans droit la force publique. Il fit si bien que le coupable aux abois se leva au milieu de l'action et s'écria en s'adressant aux juges : « Je vous en prie ; s'il est éloquent, faut-il pour cela me condamner? » En outre on entendit partir de la foule des auditeurs une amusante exclamation à l'adresse de l'orateur, qui était fort petit : « *Salaputium disertum* ! comme il parle bien, ce nabot ! » et Catulle rapporta avec plaisir ce témoignage d'admiration. De concert avec Calvus et Furius Bibaculus, Catulle mena sans merci une guerre d'épigrammes contre César, Pompée et leurs créatures. Il est vrai que les deux glorieux généraux étaient de force à supporter les coups : lors du triomphe sur les Gaulois (août 707), les soldats marchant derrière le char du vainqueur chantaient selon le vieil usage des vers non moins clairs qu'irrespectueux à l'adresse du grand César, et devant comme après le cortège partaient de toutes parts des traits ailés que la colère ou la malice décochait. Mais les attaques de Catulle n'étaient pas des coups d'épingle légers et simplement piquants ; elles étaient inspirées par le ressentiment d'une âme honnête, et visaient à détruire la considération de l'ennemi. Elles remontent (29, v. 3 sqq ; 23) au temps qui s'écoula entre l'expédition de Bretagne (automne 699) et la mort de Julia (septembre 700). Nouvel Archiloque, Catulle dirige ses iambes acérés (29) contre « l'unique Impérator » dont les péchés de jeunesse étaient assez connus de ses anciens confrères en poésie, contre le tendre accord du beau-père et du gendre, qui ont dévasté la terre afin que leurs créatures se gorgent de butin, jouent au grand seigneur et, à force d'or, soufflent aux honnêtes gens les beautés de Rome et de la province même

(41, 43). Romulus a dégénéré ; ce n'est plus qu'un coquin, puisqu'il reste calme à la vue de ces scandales. Le plastron des railleries les plus méchantes de Catulle est le chevalier Mamurra, qui avait servi en Gaule sous César et avait acquis par sa faveur d'immenses richesses qu'il dissipait comme il les avait gagnées. « Le banqueroutier de Formies » (41, v. 4; 43, v. 5) était justement en train de se bâtir sur le mont Caelius un palais de marbre. Une pièce mordante en hendécasyllabes (57) nous montre César et Mamurra, couple jumeau de débauchés, tous deux rivaux et camarades dans la passion des femmes, tous deux étendus dans une familière communauté sur leur lit de débauches et devant une table, tous deux demi-savants et amis des doctes entretiens. Mamurra a même eu l'idée, le drôle, d'escalader l'Hélicon, mais les Muses l'en précipitent à coups de fourches (105). Ailleurs encore, en le désignant par un pseudonyme transparent (cf. 29, v. 13), Catulle raille les extravagances du lourdaud dans une série d'épigrammes malicieuses (94, 114 etc). Puis c'est le tour d'autres favoris de César (54) ; on trouve même une allusion à une tache qu'aurait reçue l'honneur domestique de Pompée (113). L'état des affaires publiques inspire à Catulle un tel dégoût que le poète demande pourquoi il tarde de mourir (52). Le siège curule est occupé par « le scrofuleux Nonius » (L. Nonius Asprénas ?) ; et Vatinius, l'odieux Vatinius (14, v. 3), prête de faux serments sur son consulat (l'octroi du consulat à ce personnage indigne avait été stipulé à Lucques). Bien que César ressentît péniblement les attaques violentes et souvent grossières du poète, il ne voulut pas rompre les vieilles relations d'hospitalité qu'il entretenait avec la famille de Catulle ; au contraire il mit à profit un voyage qu'il fit en Gaule Cisalpine, peut-être dans l'hiver de 702, pour se réconcilier par l'entremise du père avec le jeune emporté ; celui-ci donna satisfaction à César qui le même jour l'invita à sa table. Calvus aussi après avoir secondé son ami dans cette guerre d'épigrammes

contre les deux maîtres de la République, fit sa paix avec le généreux Impérator, qui lui écrivit le premier et lui tendit la main dès qu'il apprit le désir de Calvus de se réconcilier.

Peu après, Catulle mourut en pleine jeunesse ; nature délicate, qui s'était consumée dans l'éclat d'un moment. Son amour pour Lesbia, plein de joies et de douleurs, le regret de son frère mort, la colère contre les Romains de la décadence et les indignes parvenus du jour, voilà les trois sentiments qui ont le plus profondément affecté son âme. Il a chèrement expié la faute d'un amour ardent et coupable. Heureux ou affligé, ses confessions ont un tel accent de sincérité qu'on ne saurait résister à la tentation de reconstituer la suite de sa vie avec les indications qu'il a éparpillées volontairement un peu partout, au risque d'exagérer la fiction au détriment de la vérité ; mais malgré cette précaution, un œil attentif découvre sans peine les traits principaux et les phases les plus importantes de cette existence troublée.

Nous en avons rapporté l'essentiel. Dans les poésies inspirées par des événements d'un moindre intérêt, on retrouve encore des sympathies, des désirs, des jouissances charnelles, des jalousies et des invectives. Tels sont une invitation pressante à une « petite dame » (32), les deux pièces où Catulle piqué rappelle à la modestie l'orgueilleuse favorite de Mamurra en province (peut-être une fille de Mantoue, 41, 43), les reproches à la menteuse Aufiléna de Vérone (110, cf. 111, 100). Une des plus tendres parmi les poésies de Catulle est celle où il implore mais sans succès les faveurs du beau Juventius qui lui préférait le meurt de faim Furius (24, 48, 99, 81) ; puis viennent encore des menaces méprisantes à l'adresse de rivaux comme Ravidus (Raudus ? 40) et Aurélius qui veut lui enlever un favori (15, 21). La plupart de ces petits épisodes d'amour semblent avoir eu lieu dans la province où Catulle vit le jour. Les épigrammes venimeuses à Gellius cherchent à déconsidérer

(74, 78, 80, 88-91) cet ami infidèle qui persécute Catulle lui-même (116) après avoir eu commerce avec Lesbia. Il y a plus d'ordure et de rancune que d'esprit dans d'autres pasquins à Rufa (59), à Rufus (69, 71 ; cf. 77), à Aemilius (97), au bavard Vittius (? 98), à l'accusateur Cominius (108), à l'entremetteur Silo (103). Archiloque, Hipponax et l'ancienne comédie offraient de dangereux exemples d'invectives personnelles et les Romains n'ont eu que trop le goût et le talent d'imiter et d'outrer le genre. Le cancan le plus vil, le plus sale, le mieux fait pour s'exercer à l'insulte, était celui qui plaisait le plus ; et plus la caricature était répugnante, et plus elle paraissait réussie.

Dans la critique littéraire, quoique toujours mordant, Catulle est plus convenable. On peut en juger par les traits qu'il lance contre les poésies élégantes, mais insipides, du délicat Suffénus (22) et par la même occasion à ses semblables, un Caesius et un Aquinus (14, v. 18 sqq). Il est certain que les poètes dont nous venons de citer les noms appartenaient tous trois à l'ancienne école ; le dernier était lié avec Cicéron, mais il n'arrivait pas à partager l'admiration de cet auteur pour ses propres productions. Un discours glacé de Sestius, connu celui-là, mais comme condottière politique plus que comme écrivain, donne à Catulle à la simple lecture une grande impression de froid, dont il se remet heureusement dans sa maison de campagne : le poète regrette en plaisantant le tort qu'il a eu de vouloir gagner par cette étude une invitation à un des plantureux repas que ce grand seigneur avait l'habitude de donner (44). On sait d'autre part que Catulle et ses alliés en poésie se tenaient étroitement unis ; il consacre des pièces gracieuses et élégantes à recommander avec chaleur les productions de la muse amie ; il leur promet l'immortalité. C'est ainsi qu'il vante l'élégie funèbre de Calvus consacrée à sa défunte épouse Quintilia (96), la *Smyrna* de Cinna, œuvre d'un vrai artiste et travail de neuf ans (95), *la Mère des dieux* de Cae-

cilius (35) et la *Dictynna* de Caton, que Cinna (fr. 4) recommandait à la postérité. Il n'est pas jusqu'à la chronique de Cornélius Nepos qui ne reçoive le tribut de l'admiration de Catulle en retour de l'intérêt que le savant historien a témoigné à ses premières productions (1). Le poète parle avec mesure et sans emphase de ce que ses amis et lui-même ont fait dans le genre léger des hendécasyllabes et des iambes : bagatelles (*nugae* 1), coq à l'âne (*ineptiae* 14, v. 24), petits vers (16, v. 4; 50, v. 4), voilà les noms qu'il donne à ses œuvres. Les poèmes sérieux sont des études (*cogitationes* 35, v. 5). Les qualités auxquelles doivent viser les productions du premier genre, sont l'esprit, la grâce et le goût ; les vers érotiques ou de polémique doivent être fortement épicés pour plaire, sans toutefois qu'on puisse en prendre une idée fâcheuse des mœurs de l'auteur (16, v. 6 sqq). Aux versificateurs qu'il ne reconnaît pas poètes, Catulle reproche leur grossière rusticité, leur manque de goût ; leurs œuvres sont un vrai poison, une peste, une torture ; elles sont propres à envelopper des harengs ou à pis encore ; les auteurs en sont des coupables indignes de pitié. Dans les grandes villes, la bonne éducation (*urbanitas*) exigeait entre autres choses une prononciation correcte et on reconnaissait le paysan à ses fautes d'aspiration ; le jeune Arrius tenait de sa mère et de la famille de cette dernière ce défaut, qui devint à la mode d'ailleurs pendant un certain temps, et à ce sujet, Arrius fut pris à partie dans une pièce plaisante dont on le poursuivit jusqu'en Syrie (84).

Mais où le cœur ardent du poète se montre vraiment aimable, c'est lorsqu'il exprime comme dans le billet à Calvus (50), le contentement profond que lui donne un ami, ou l'intérêt qu'il prend au bonheur d'un jeune ménage. Quelle tendresse, avec une nuance de douce ironie, dans le duo d'amour d'Acmé et de Septimius, enivrés par les enchantements de la lune de miel (45, pièce composée en 699-55). Le *Chant nuptial* pour le jeune Manlius Torquatus et Vinia

Aurunculéia (61), vaillant couple patricien, réconforte vraiment comme un gai rayon de soleil. La forme métrique des strophes glyconiennes est empruntée à la poésie éolienne; la répartition des groupes de strophes en un chœur double de garçons et de jeunes filles, le mouvement dramatique de l'exposition, ainsi que l'invocation au refrain du Génie grec du mariage, rappellent aussi des hyménées de Sappho; mais le fond de la pièce, les actes successifs de la cérémonie, le sérieux des pensées, l'honnêteté patriarcale des sentiments, tout cela est vraiment romain, bien qu'on remarque dans certains rapprochements le souvenir de modèles grecs et maint enjolivement poétique. C'est une imitation originale des Grecs, une nouvelle conquête pour la poésie lyrique des Romains. Hyménée, le fils d'Uranie, est invité à venir de l'Hélicon avec le voile couleur de flamme et le socque jaune, pour chanter un chant de mariage, pour danser, pour brandir le flambeau de résine. La gracieuse fiancée lui est présentée : c'est un myrte aux branches fleuries, nourri de rosée par les nymphes; comme le lierre qui s'enlace autour d'un arbre, elle doit lier son cœur à celui de l'époux aimé. Les jeunes filles sont chargées d'invoquer Hyménée en chantant, afin qu'il vienne plus volontiers remplir son office, le compagnon de la bonne Vénus. Elles célèbrent ses louanges : Quel est celui des dieux que les hommes désirent davantage? c'est toi qui prends la vierge des bras de sa mère pour la conduire à son jeune époux. Il n'y a pas sans toi d'union honorable, pas d'enfants qui soient les soutiens de la maison, pas d'hommes pour défendre les frontières du pays. Puis c'est l'entrée de la fiancée dans la maison de l'époux. Les flambeaux étincellent, ouvrez-vous, portes; viens, jeune fille! Mais elle hésite, elle pleure, il faut l'encourager. On lui vante alors l'honnêteté et la fidélité de son époux, le bonheur conjugal qui l'attend. Enfin elle vient. Enfants, élevez les flambeaux et chantez l'hyménée. Le cortège solennel arrive de la maison de la fiancée à celle du

fiancé, et les plaisanteries coutumières ne manquent pas au jeune marié à propos de ses anciennes amours ; on y joint des conseils plus honnêtes pour le jeune ménage. Mais on est arrivé ; la fiancée est invitée à franchir le seuil sans le toucher de ses pieds dorés. Voyez : à l'intérieur l'époux l'attend sur un lit de pourpre ; la fiancée, conduite jusque là par un noble adolescent, est portée par des femmes choisies sur la couche dressée dans la chambre nuptiale. Maintenant l'époux peut venir. Quel beau couple ! Qui peut mesurer les joies des nouveaux mariés ? Soyez heureux et multipliez-vous, afin qu'une si vieille maison ne reste pas sans enfants. Puisse bientôt un petit Torquatus tendre du sein de sa mère ses petites mains vers son père et lui sourire doucement les lèvres à demi ouvertes ; qu'il ressemble à Manlius ; que les traits de son visage attestent la vertu de sa mère, et qu'il soit fier d'elle, comme Télémaque de Pénélope ! Après ces naïfs souhaits de bonheur, les jeunes filles ferment la porte et ce beau poème se termine par un bref adieu.

La pièce intitulée Epithalame (62) peut être opposée à la précédente, comme une étude purement grecque, composée surtout d'après un original de Sappho. C'est un chant dialogué entre jeunes gens et jeunes filles, en strophes alternées de vers hexamètres et avec un refrain. A la fin de l'introduction, après le premier couple de strophes, il y a une strophe épodique des jeunes gens, et la pièce se termine encore par une strophe analogue qui atteste leur victoire. Garçons et filles sont assis à des tables séparées au banquet nuptial ; tout à coup les premiers se lèvent ; ils ont vu l'étoile du soir qui annonce l'arrivée prochaine de la fiancée et le moment de chanter l'Hyménée. Les jeunes filles aussi se lèvent et se préparent au concours. Les deux partis prennent la chose au sérieux et redoutent d'être vaincus ; mais le zèle des jeunes gens s'exprime avec plus de force dans les reproches qu'ils s'adressent pour avoir mis jusqu'à ce jour trop d'insouciance à s'exercer. Les jeunes filles com-

mencent la lutte par des plaintes où elles accusent Hespérus de leur être hostile, d'arracher la fille aux bras de la mère; les garçons, répondant point par point, le louent d'être l'astre le plus aimable des cieux, celui qui mène à bonne fin l'union conclue par les pères. Dans le couple de strophes suivant, qui est mutilé, à une nouvelle attaque contre Hespérus que les jeunes filles traitent de voleur et de recéleur, les jeunes gens opposaient une défense héroïque du même. Mais la symétrie du développement est belle surtout dans le troisième couple. Les jeunes filles chantent :

« Comme une fleur croît bien enfermée dans l'enclos d'un jardin inconnu des troupeaux, à l'abri de la charrue, caressée par la brise, fortifiée par le soleil et nourrie par la pluie (Bien des garçons la désirent et bien des jeunes filles. Mais dès qu'un ongle tranchant l'a cueillie, elle se fane ; ni garçons ni filles ne la désirent plus) : telle la jeune fille, tant qu'on n'a pas touché à son corps, est la joie des siens. Quand elle a laissé prendre et souiller la fleur de sa chasteté, elle n'a plus d'agrément pour les garçons, et les jeunes filles n'ont plus d'amitié pour elle. » Les jeunes gens répondent en un même nombre de vers et avec les mêmes tours : « Comme une vigne croît isolée dans un champ aride (Jamais elle ne s'élève, jamais elle ne porte de raisins sucrés ; courbée par son propre poids, sa tige grêle rampe à terre auprès de sa racine ; le laboureur et ses bœufs dédaignent de la soigner ; mais lorsqu'elle est mariée à l'ormeau, les laboureurs et leurs bœufs lui prodiguent leurs soins) : ainsi la jeune fille, tant qu'on n'a pas touché à son corps, tant qu'elle vieillit stérile ; mais lorsqu'elle a fait au temps propice un mariage assorti, elle est plus chère à son époux et n'est plus à charge à son père. » Et les jeunes gens terminent ainsi : « Ne résiste donc pas plus longtemps à l'époux ; obéis à ton père et à ta mère qui t'ont donnée à lui, et songe que tu ne peux pas seule disposer de toi. » C'est le pur réalisme de la na-

ture qui perce dans leurs paroles. Le style ici encore est simple et naïf; ce sont la plupart du temps de courtes phrases qui se succèdent et s'opposent entre elles. Même simplicité dans les pensées; les images sont prises dans la nature; c'est un tableau dont le dessin apparaît avec une netteté parfaite sur un fond de vive lumière.

L'hymne à Diane (34) écrit dans un rythme semblable à celui de l'Hyménée a été composé évidemment pour une cérémonie publique. Comme autrefois Livius Andronicus en pareille circonstance, le poète a formé un double chœur de jeunes garçons et de jeunes filles. Le développement, qui est d'une antique simplicité, convient bien à un chant religieux; c'est un court éloge de la déesse, de sa naissance, de sa puissance : elle est souveraine des monts et des forêts, elle favorise les naissances, elle est la lune, elle donne la richesse au laboureur; à la fin, une prière pour lui demander de continuer sa protection à la race de Romulus.

L'examen de quelques-unes de ces poésies prouve suffisamment que Catulle avait étudié la poésie lyrique éolienne; on ne saurait pas douter non plus que l'auteur d'iambes si mordants n'a ignoré ni Archiloque ni Hipponax; il a dû connaître aussi les pièces phaléciennes et priapiques d'Archiloque. Mais la première idée d'employer ces formes a pu lui venir de la poésie Alexandrine à la mode. Car toute l'école de Catulle avait pris comme son modèle propre l'œuvre si variée de Callimaque. C'est à lui que se rattache Catulle, dans ses élégies d'abord. Personne encore ne s'était exercé à cette œuvre difficile de traduire les élégies du savant Battiade, et c'était pour Catulle une grande preuve d'affection d'adresser à un ami un travail de ce genre (65, v. 15; 116, v. 1 sqq.). Il mit ainsi en latin « la Chevelure de Bérénice », une de ces légendes sidérales (καταστερισμοί) qu'aimait la cour des Ptolémées. La royale épouse de Ptolémée Evergète, lorsque peu après son mariage le roi fut obligé de guerroyer en Syrie, avait fait le vœu de consacrer une boucle de ses che-

veux dans le temple de Vénus Arsinoé, si le roi revenait victorieux. Cette boucle de cheveux, l'astronome de la cour Conon la reconnut dans un groupe d'étoiles qu'il avait découvert ; la poésie devancée par la science tint à honneur de confirmer la découverte de l'astronome courtisan. C'est la boucle elle-même qui parle ; pour goûter son discours, œuvre d'un art raffiné, où les périodes se déroulent longues et majestueuses, comme de vastes draperies, il faut savoir comprendre l'ironie malicieuse qui s'y cache et qui met un grain de piment dans ce pathos solennel. Dans une pompeuse introduction la nouvelle étoile se fait connaître ; puis elle en vient au récit du vœu fait par la reine, au moment où elle quittait tout en pleurs son jeune époux ; chemin faisant, quelques réflexions moqueuses sur les larmes hypocrites des vierges au jour de leur mariage. Après avoir rappelé en quelques mots la rapide victoire et le retour du roi, la boucle fait le récit de sa propre apothéose sur un ton grandiose et dans un style sublime, qui ne se tempère qu'avec le douloureux souvenir de la séparation. « A regret, ô reine, j'ai quitté ta tête ; mais qui oserait se mesurer avec le fer ? » Puis viennent les considérations si chères aux élégiaques sur la puissance du fer, et les imprécations contre ceux qui le travaillent pour en faire des instruments meurtriers. Que de plaintes ont proférées les sœurs de la boucle sacrifiée, lorsque celle-ci à travers les airs fut portée par Zéphyr dans le sein de Vénus, pour briller à jamais au ciel ! Bien que ses nouvelles compagnes puissent s'en offenser, elle dit tout haut qu'elle regrette sa maîtresse, qu'elle était heureuse jadis sur cette tête, où la parfumaient les pommades de Syrie ! Puissent du moins d'heureuses fiancées et la reine elle-même ne pas oublier de lui offrir des présents. Mais cet espoir ne la console pas, et ses regrets éclatent encore une fois à la fin : « Pourquoi les étoiles me retiennent-elles ? Que je voudrais redevenir la chevelure de la reine, dût le ciel en être bouleversé. »

Catulle dédia ce chef-d'œuvre de traduction à l'orateur Q. Hortensius Ortalus qui était aussi un poète amateur. L'élégie dédicatoire (65), composée d'une seule et longue période, rappelle la profonde tristesse où la mort récente de son frère a plongé le poète, dont l'esprit se refuse maintenant à composer de joyeux chants d'amour. C'est donc avant le voyage en Bithynie que les deux poèmes ont vu le jour; c'est dans le même temps que furent écrites à Vérone deux élégies réunies en couple (68 a b), et auxquelles on ne saurait contester une certaine ressemblance dans les idées et les sentiments. Un ami, Mallius ou Manlius, peut-être ce Torquatus, dont l'Hyménée analysé plus haut célébrait le mariage, est accablé par un coup pénible du destin. Il a perdu sa femme. Il a écrit de Rome à Catulle pour le prier de lui rendre courage, et à cet effet il a réclamé du poète l'envoi de ses vers, érotiques et sérieux. Catulle, dans sa réponse, parle d'abord de sa propre douleur : avec son frère toute sa maison, c'est-à-dire l'espérance d'une progéniture, est morte, morte aussi la joie de composer et de vivre. Il n'a donc rien à offrir. Cependant, ému par un avertissement de son ami sur l'infidélité de sa Lesbia, il se plonge dans les souvenirs du bonheur passé et il écrit cette élégie admirable (v. 41-148), « vrai présent de la muse », où il dépeint sa passion d'autrefois et la destinée malheureuse de son amour. La largeur des périodes qui s'y déroulent, l'abondance d'épisodes développés et de traits pittoresques, donnent à la pièce le cachet de l'art alexandrin, mais elle est néanmoins bien de Catulle par la vérité et la chaleur des sentiments. Comme abîmé dans ses réflexions, il poursuit une comparaison, un exemple, qui se présente à lui et il semble oublier l'essentiel de son sujet qui cependant reste entrevu partout jusqu'à la fin de la pièce, où il reprend toute sa place; cette composition produit une émotion poignante, dans le genre de celle que ressentait le poète. Les désirs passionnés dépeints au début forment un contraste

avec le renoncement forcé de la fin. A cette époque, son amour égalait en ardeur l'Etna et la source des Thermopyles; les flots de larmes qu'il versait étaient semblables au torrent qui tombe du rocher couvert de mousse. Avec une cordiale gratitude, il vante les secours qu'il a reçus d'Allius. Allius lui est apparu, comme aux navigateurs que la tempête poursuit en pleine mer le bon vent envoyé par les Dioscures. Et Catulle revoit en esprit l'image de son amie, telle qu'il l'apercevait au moment où elle franchit le seuil de sa porte. Mais la maison avait été fondée sans la bénédiction des dieux, comme jadis fut conclue l'union de Laodamie et de Protésilaüs. Le poète s'arrête sur la destinée tragique de ce couple que Laevius venait de chanter et il suit le fil de la légende. La funeste séparation des jeunes époux l'amène à rappeler la guerre de Troie, qui en a été la cause, et le souvenir de cette ville infortunée entraîne celui du frère qu'il pleure toujours; puis il en revient dans son récit à Laodamie, que la même Troie a privée de son époux tant aimé. La force irrésistible de cet amour l'a précipitée dans un abîme semblable au gouffre d'Arcadie qu'Hercule dessécha un jour, ou plus profond encore, oui plus profond, car l'amour de Laodamie passait celui de l'aïeul pour le fils longtemps attendu d'une fille unique; il passait celui de la colombe pour son compagnon. Quand le poète parle ainsi d'une passion étrangère, au fond du cœur c'est à la sienne qu'il pense, et le lecteur ne s'y trompe pas. Lesbia ne cédait en rien ou ne cédait guère à Laodamie lorsqu'elle tomba dans ses bras. Assurément elle n'était pas aussi fidèle; mais Catulle n'avait pas de droit exclusif sur elle; leur union secrète n'était pas légitime, et par suite la résignation s'imposait. La réalité ne lui donne plus que de pâles jouissances, aujourd'hui que la flamme de la passion idéale s'est consumée. Mais le ton s'élève encore une fois dans la dédicace finale à Allius (v. 149-160); comme au début, Catulle vante les mérites de son ami auquel il donnera par ses vers

une gloire immortelle. Que toute la prospérité de l'âge d'or, qu'un bonheur parfait lui vienne en partage, à lui, à sa femme et à sa maison hospitalière. Comme le poète est en train de bénir, son attendrissement lui inspire encore un vœu pour son amie : « Bien avant tous les autres, sois heureuse, toi qui m'es plus chère que moi-même, toi, ma lumière, dont la vie fait que la vie m'est douce. » Les anciens et profonds accents des chants d'amour sont retrouvés.

La même manière artistique reparaît dans le poème hexamétrique de plus grandes proportions qui célèbre le mariage de Pélée et de Thétis (64). L'*epyllion* des alexandrins présente avec l'épopée héroïque ou historique de l'ancienne école le même rapport qu'une petite toile soigneusement peinte avec une fresque largement brossée. L'art difficile de bien raconter, qui s'était déjà révélé au poète de l'Odyssée, et qui consiste à ne pas rapporter les événements un à un et pas à pas à la façon des annalistes, mais à se jeter d'abord au milieu du récit pour revenir au bon moment sur les événements du passé, à encadrer en quelque sorte les épisodes les uns dans les autres, pour donner ainsi au tout une perspective poétique, cet art avait été cultivé avec un soin minutieux, exclusif même, par l'école de Callimaque. A son tour Catulle a composé son poème suivant les mêmes règles ; en quelques endroits le détail trahit l'influence de poètes grecs anciens et modernes ; mais on ne saurait dire quelle est l'œuvre qui a servi de modèle pour l'ensemble. Il est à remarquer que c'est précisément l'école d'Hésiode, dont procédaient les Alexandrins, qui a produit la première des Epithalames pour Pélée et Thétis ; le sujet fut repris, et dans plus d'une œuvre, entre autres dans un brillant chœur de l'Iphigénie à Aulis d'Euripide, se lisaient des descriptions de ce mariage, qu'on avait pris l'habitude d'imiter en pareille occasion. Le mythe d'Ariadne aussi était très populaire ; dans le Banquet de Xénophon, on le voit déjà représenté par une pantomime.

Catulle composa son œuvre au temps où il était en pleine possession de son talent ; les qualités de l'exposition en font foi. C'est peut-être le tombeau d'Achille qui lui en suggéra l'idée première lors de son voyage sur la côte de Troie. Le poème débute par une imposante peinture de l'Argo ; en voyant pour la première fois un vaisseau fendre les mers, les Néréides émerveillées sortent des flots pour contempler le prodige : c'est ainsi que Pélée put voir Thétis et s'en faire aimer. Juppiter consentit à leur union. Race heureuse des héros à laquelle les dieux condescendirent ! Heureux Pélée, pour qui Zeus lui-même renonça à sa bien-aimée ! Au temps du mariage, toute la Thessalie est rassemblée avec des présents dans le palais royal ; les campagnes sont désertes, la maison regorge et resplendit d'objets précieux. Sur le lit de la fiancée brille une couverture décorée d'images merveilleuses qui représentent l'histoire d'Ariadne, et que Catulle décrit (v. 50-264). On voit la pauvre délaissée suivant des yeux avec désespoir le vaisseau de Thésée qui s'éloigne ; dans son trouble elle a rejeté les voiles qui lui couvraient la tête et les seins ; tous ses vêtements sont tombés à ses pieds ; elle n'est pas encore sûre qu'elle n'est pas le jouet d'un rêve. La malheureuse ! Vénus lui a inspiré une funeste passion pour Thésée, quand le héros vint à Gortyne pour combattre le Minotaure et délivrer Athènes du tribut des victimes humaines qu'elle devait envoyer en Crète chaque année depuis la mort d'Androgée. Le poète décrit longuement la scène où la royale jeune fille, qui a grandi jusqu'à ce jour dans les bras maternels, chaste comme les myrtes de l'Eurotas ou les fleurs du premier printemps, est frappée à l'aspect de l'étranger et ne détourne de lui ses yeux brûlants que lorsque le feu de l'amour a pénétré jusqu'à la moelle des os. La première rencontre de deux amants tragiques était un motif cher à la poésie hellénistique. Catulle avait utilisé entre autres le passage célèbre des Argonautiques où Apollonios de Rhodes mettait en présence Jason et Médée. Il

n'avait aucune raison pour parler de la personne et des sentiments de Thésée ; tous les traits et tout l'intérêt de son tableau se rapportent à Ariadne. Il dépeint les angoisses de la jeune fille, quand Thésée va risquer sa vie en combattant le monstre, puis la glorieuse victoire du héros et sa sortie du Labyrinthe. Ensuite il rapporte par prétérition comment la vierge passionnée a quitté père, mère, sœur pour l'amour d'un homme ; et il nous ramène à la côte de Dia où Ariadne a été abandonnée pendant son sommeil par son infidèle époux (v. 123). Là, tantôt elle gravit les montagnes escarpées pour voir plus loin sur la mer, tantôt elle s'avance dans les flots ; enfin l'infortunée exhale des plaintes entrecoupées de sanglots. Le discours que lui prête le poète (v. 132-201) est un chef-d'œuvre oratoire par son ordonnance générale, et quelquefois par les détails ; il rappelle la Médée d'Euripide et naturellement aussi celle d'Ennius. Ariadne reproche amèrement au traître ses promesses, et les bienfaits dont elle l'a comblé. L'abandon, voilà le prix qu'elle en a reçu, elle qui aurait été heureuse d'être sa servante dans sa patrie. Mais ses plaintes ne sont entendues que par la brise. Ah ! pourquoi l'infidèle a-t-il abordé en Crète ? Où se réfugier? pas d'issue, plus d'espoir ! mais à sa dernière heure, elle veut du moins invoquer les Euménides et leur remettre sa vengeance. Juppiter exauce sa malédiction ; par sa volonté, Thésée oublie de faire le signal convenu à son entrée dans le port d'Athènes. En effet, comme nous l'apprend Catulle, en rapportant après coup les tendres adieux du vieil Egée (v. 215-237), Thésée était parti sur un vaisseau aux voiles noires et son père lui avait recommandé d'y mettre des voiles blanches, s'il revenait heureusement. Le vieillard aperçut de l'Acropole la sombre voilure ; il se précipita du haut du rocher et Thésée ressentit à son tour une douleur égale à celle que sa perfidie avait donnée à Ariadne. Après cet épisode, le poète revient à la description du tableau brodé sur la couverture (v. 249 sqq). Tandis qu'Ariadne est plongée dans

ses pensées, Bacchus arrive par un autre côté, avec son cortège (*thiase*) ; il la cherche, car il brûle d'amour pour elle. Les transports des Ménades peints d'après Euripide, le concert des timbales, des cymbales, des cornes et des sifflets fournissent le motif d'un finale bruyant ; on comprend tout à fait maintenant pourquoi Ariadne abandonnée est comparée au début (v. 61) avec la statue en marbre d'une bacchante. Enfin, quand la description de la couverture est terminée, l'auteur reprend le fil du récit principal. La population thessalienne après avoir rassasié ses yeux de toutes ces magnificences retourne dans ses foyers et fait place aux hôtes divins qui viennent assister au mariage. Chiron se présente avec d'énormes couronnes de fleurs qui parfument toute la maison ; Pénée apporte de la vallée de Tempé une forêt de hêtres, de lauriers, de platanes, de cyprès dont il fait autour du palais un portique vert et ombreux. Prométhée arrive, portant encore les traces presque effacées de ses chaînes, puis Juppiter avec sa compagne auguste et ses enfants ; seuls Phébus et sa sœur sont restés à la maison, parce qu'ils ne sont pas favorables au jeune couple. La société prend place à une table richement dressée ; pendant qu'ils festinent, les Parques en vêtements blancs brodés de pourpre, un bandeau rose autour de leur tête blanche, filent leur quenouille. Leur travail est décrit avec une exactitude frappante. Tout en filant, elles chantent le chant nuptial et annoncent en même temps le fruit qui naîtra de cet hymen, Achille aux glorieuses destinées (v. 323-381). Un refrain qui rappelle le travail auquel sont occupées les chanteuses divise le chant sans règle visible en strophes d'inégale longueur, pour la plupart de quatre vers, souvent de trois, quelquefois de cinq. Il y a naturellement des réminiscences homériques dans l'indication rapide des exploits du héros ; en dernier lieu le sacrifice de Polyxène sur sa tombe est encore rappelé comme une preuve de sa grandeur. Après ce chant vient la conclusion (v. 381-407) du poème qui se rapporte aux pen-

sées du début : Autrefois les dieux n'ont pas dédaigné de se mêler à la société des hommes, mais depuis que la justice a disparu de la terre, ils se tiennent loin de leur contact.

On ne saurait appeler narratif ce poème qui laisse une place si large aux sentiments personnels. L'auteur n'y rapporte pas une histoire, il y décrit sur le ton d'une admiration enthousiaste une fête solennelle qui lui suggère de hautes considérations. En effet, avec un plaisir mêlé de tristesse, il s'abandonne à la contemplation de cet âge héroïque, qui a disparu, et où les dieux ne dédaignaient pas de frayer avec les mortels. C'est là le thème principal, qui justifie le développement donné à l'épisode d'Ariadne. S'il fut accordé au mortel Pélée d'aimer l'immortelle Néréide, de même la fille d'un roi traîtreusement abandonnée par un héros fut épousée par le superbe fils de Sémélé et de Juppiter. L'anachronisme, qui fait vivre Athènes et Thésée avant l'expédition des Argonautes et la naissance d'Achille, n'avait pas à préoccuper le poète. Cet épisode va chercher dans le passé un contraste avec le bonheur conjugal de Thétis et de Pélée, bonheur assuré, puisque les dieux l'ont béni ; en revanche la chanson des Parques, en annonçant la gloire d'Achille, devance l'avenir. Mais la pensée du fond est toujours la même : Achille est encore de l'heureuse génération qui touchait de si près aux dieux. On lui sacrifie après sa mort comme à un dieu et l'offrande qu'on lui consacre est de toutes la plus précieuse : c'est la fille d'un roi dans la fleur de la jeunesse et de la beauté, dernier et triste exemple du mariage des mortels et des enfants des dieux. Avec l'amertume d'un satirique, le poète instruit par la perversité du temps présent, énumère dans la conclusion les péchés du genre humain abandonné par la divinité. Le passé ne lui en apparaît que plus brillant. Autrefois le père des dieux se montrait encore en personne chaque année à sa fête ; Liber apparaissait sur le Parnasse, entouré des Thyiades ; Mars, Minerve, Vénus animaient dans la bataille le courage des héros mortels. Dès

le début, le poète rappelle avec insistance que c'est Minerve qui a construit le vaisseau des Argonautes, que la vue de la belle Néréide était alors accordée à des yeux mortels, que Thétis n'a pas dédaigné un « hyménée humain ». Dans la partie principale, c'est la visite des immortels conviés au mariage qui est décrite avec une familiarité cordiale, depuis le représentant de l'antique race des Titans jusqu'au père des dieux avec sa famille. Et malgré tant de siècles écoulés, le poète se sent si voisin de ce monde où il se transporte par l'esprit, qu'au commencement il salue la bienheureuse race des héros et se promet de les interpeller encore souvent dans son poème ; c'est ainsi qu'il s'adresse familièrement à Pélée (v. 25), à Thésée (v. 69), à Ariadne (v. 253), et même à Phébus (v. 299); il leur pose des questions et témoigne par de vives exclamations l'intérêt qu'il leur porte.

L'exposition est extraordinairement pittoresque, pleine et nourrie, riche en traits concis, frappants, parfois naïfs, ainsi qu'en magnifiques images. Il est rare qu'un substantif n'ait pas une épithète expressive. Nous voyons la mer orageuse coupée par la proue du vaisseau, et la vague écumante qui tourbillonne autour des rames, les gracieuses filles de Nérée qui s'élèvent jusqu'à la ceinture au-dessus de l'eau, le vigneron dans sa vigne, le jardinier, le bœuf à la charrue (v. 39 sqq). Plus développée est la comparaison (prise à Callimaque) du Minotaure abattu avec un chêne ou un sapin puissant, que l'ouragan déracine dans la montagne (v. 105 sqq). Une image particulièrement belle est celle où le poète compare la foule des spectateurs qui se disperse peu à peu avec le mouvement des vagues au soleil levant : c'est d'abord un doux frémissement de la brise matinale et un léger bruit de l'eau ; puis le vent devient plus fort ; les flots se gonflent et s'empourprent de l'éclat du jour (v. 269 sqq). Un style d'une simplicité naïve alterne avec d'amples périodes. Le début se déroule comme une vague majestueuse. En revanche certaines phrases courtes, symétriques et parallèles

ont la couleur de l'idylle. Le poète aime à commencer par le même mot deux ou trois vers qui se suivent en formant chacun un tout complet, ou encore des périodes qui se succèdent (v. 387-396). Des groupes de vers formés par ces anaphores sont ainsi mis en relief et produisent un effet particulier. Le même parallélisme se montre dans des membres de phrase plus courts. Le grand nombre de mots grecs et l'appareil mythologique rehaussent l'éclat et la puissante harmonie de la langue et des vers.

C'est peut-être encore le voyage de Catulle en Asie qui lui a donné l'idée du remarquable poème galliambique d'Attis (63) ; car dans une autre pièce, il identifie la Phrygie, patrie de la mère des dieux, avec la Bithynie (46, v. 4), et dans Attis, il transporte l'action sur la montagne troyenne de l'Ida. Depuis longtemps la poésie grecque s'était occupée des orgies de Cybèle ; Euripide leur avait consacré dans ses chœurs des chants d'un grand effet. Mais c'est Hermésianax, le disciple de Philétas, qui en a le premier raconté le mythe depuis le temps où les fonda le Phrygien Attis. Certains poèmes sur « la Grande Mère », en tétramètres ioniques avec la césure caractéristique, c'est-à-dire en galliambes, étaient très en faveur chez les Alexandrins : Callimaque, notamment, avait célébré les Galles (1) dans ce mètre. C'est à ces modèles que devait se rattacher le poème vanté par Catulle et que son ami Caecilius composa avant le sien (35, v. 13 sqq). Du reste, les Romains avaient souvent l'occasion de voir les transports sauvages des prêtres de Cybèle, depuis que ce culte barbare avait été introduit chez eux au temps de la deuxième guerre punique. Lucrèce décrit leurs fêtes (II, 600) et Varron flagelle leurs désordres dans ses satires. Le poème de Catulle n'est ni un récit ni un

---

(1) *Gallae :* ce nom, qui se trouve dans un vers grec anonyme, est donné aussi par Catulle (63, v. 12) aux hommes qui s'émasculaient pour servir Cybèle.

hymne ; c'est un tableau plein de sentiment : la peinture de la situation en forme, avec des discours, la partie essentielle ; l'histoire et la personne du héros sont supposées connues. Attis arrive par mer en Phrygie ; il entre dans le bois de la déesse ; pris d'une fureur sacrée, il se mutile, saisit la timbale et chante un appel aux Galles, ses compagnons (v. 12-26), pour qu'avec lui ils se rendent au temple de leur maîtresse et prennent part à ses fêtes. La troupe effrénée se met en marche sous sa conduite et dans une course furieuse s'élance vers l'Ida ; ils arrivent fatigués, le sommeil les accable. Le lendemain matin au réveil, Attis est dégrisé et se rend compte de ce qu'il a fait. Il pleure, il tourne ses yeux bien loin au delà de la mer, du côté de sa patrie, et regrette le bonheur dont il a joui jusqu'à présent et qu'il a perdu par sa faute (v. 50-73), pour vivre au milieu des bêtes de la forêt. Plus de patrie, plus de parents, plus d'amis, plus de palestre. Il était la fleur du gymnase, le plus fêté des éphèbes ; il voyait le seuil de sa maison assiégé de visiteurs, sa demeure ornée de guirlandes, lorsque le matin il quittait sa couche ; tandis que maintenant... ! Et il regrette amèrement sa folie. Cybèle l'entend ; elle dételle un de ses lions et l'envoie pour faire rentrer l'apostat dans la forêt (v. 78-83). Le lion trouve le tendre Attis au bord de la mer et le chasse dans la forêt, où il doit rester pour toujours au service de la déesse (v. 90). « O grande déesse, conclut le poète, loin de moi tes fureurs ! » Catulle a suivi dans ce poème un original grec, comme le montrent surtout certaines particularités : ainsi, la couleur locale de la plainte où Attis regrette sa patrie (particulièrement le v. 64), et la savante mention de Pasithéa, une épouse du dieu du sommeil (v. 43). Le charme du poème est très réel, malgré le fond répugnant du sujet ; il provient de l'emportement merveilleux avec lequel le poète montre à l'œuvre la puissance démoniaque de la nature solitaire, sublime, montagneuse et sauvage, sur les sentiments de l'homme. L'ombre profonde

de la forêt au bord de la mer, l'Ida couvert de neige, les antres des animaux féroces, le lion rugissant, qui écrase les fourrés sur son passage, ce spectacle grandiose de la nature contraste avec la civilisation de la ville hellénique, que le tendre éphèbe a abandonnée. Dans le mystère du bois sacré, quel déchaînement ! c'est l'éclat des cymbales et des timbales, le sifflet strident, les hurlements des Ménades couronnées de lierre qui courent avec la vitesse de l'ouragan ! L'exposition est éclatante de couleur ; voyez cette peinture du soleil levant : le dieu au visage d'or promène ses yeux rayonnants sur la blancheur de l'éther, sur le sol dur de la terre, sur la mer sauvage, et il chasse les ombres de la nuit avec ses vigoureux coursiers (v. 39-41). La pièce entière semble avoir quelque chose d'agité ; on y sent comme une surexcitation fiévreuse, le spasme d'un cœur oppressé. Les séries de phrases et de propositions parallèles avec anaphores y reparaissent. Dans le ton, c'est la note pathétique qui domine ; ce pathétique est très fort, mais féminin, et même en plus d'un endroit, Catulle l'a voulu efféminé. Par la courte déprécation de la fin, le poète se délivre de la vision qui tenait son imagination captive.

Nous avons vu dans notre examen les principaux sujets de l'œuvre de Catulle, telle qu'elle nous est connue. Mais Caesius Bassus et Térentianus Maurus lisaient encore, outre le livre qui s'est conservé, d'autres poèmes en vers priapiques, sur des sujets dont ce mètre fait deviner le caractère. Les anciens, à ce qu'il semble, divisaient en différents groupes les poésies de Catulle : hendécasyllabes, galliambes, épithalames, etc... Martial réunit les chants à Lesbia sous le titre général de *Passer* ; mais des indications de ce genre peuvent tromper. Il reste douteux aussi que la dédicace de « l'agréable petit livre » à Cornélius Nepos embrasse tout notre recueil. En tout cas, le seul document ancien qui nous l'ait transmise, le manuscrit de Vérone, aujourd'hui perdu, ne contenait que de petits fragments de certains poèmes

(2b, 14b, 54a, 54b, 58b) ; il reproduisait donc une édition choisie des œuvres de Catulle, dont le temps et l'auteur sont également inconnus. On peut saisir dans ses lignes générales le plan selon lequel Catulle a ordonné ses pièces. Le premier groupe (1-60), comprend tous les iambes (trimètres, tétramètres, scazons) et tous les hendécasyllabes, avec les rares poésies en rythmes éoliques (strophe sapphique, 11, 51 ; vers priapique, 17 ; asclépiades, 30 ; strophes glyconiques, 34). Ensuite viennent les deux poèmes nuptiaux, qui nous conduisent aux poèmes plus considérables composés par Catulle d'après des modèles grecs, en galliambes et en hexamètres, puis les élégies (65-68), et pour terminer, des épigrammes originales en distiques (76 seulement a le ton et l'étendue d'une élégie). Dans le détail de l'arrangement, c'est le principe de la variété qui domine, de telle sorte cependant que tout ce qui se rapporte à un même sujet se trouve réuni sans autre séparation souvent qu'un simple numéro. La répétition d'un vers important ou une allusion sert à établir un lien entre les pièces parentes. Dans les hendécasyllabes et les scazons, Laevius avait précédé Catulle ; l'hendécallysabe était même le mètre favori de toute l'école. Calvus et Ticidas ont employé aussi les vers glyconiques, et justement dans leurs poèmes nuptiaux. Il se trouvait des trimètres et des tétramètres iambiques ainsi que des galliambes construits d'après les règles de la prosodie grecque, dans les œuvres de Varron, qui sont au premier rang pour la richesse des formes métriques. Mais les nobles rythmes de la lyrique éolienne, le vers asclépiade, que Sappho a choisi pour le deuxième livre de ses chants, et la strophe sapphique ne se trouvent avant Horace que chez Catulle. Les hexamètres sont riches en spondées ; ils en prennent même assez souvent au cinquième pied, conformément aux modèles alexandrins, pour produire un effet particulier ; les hexamètres spondaïques sont surtout fréquents dans la pièce 64, où l'on en compte à un certain

endroit trois de suite (v. 78-80). La fin du pentamètre est formée avec plus de liberté que chez les poètes antérieurs, en ce qui concerne la longueur des mots. Les élisions sont plus nombreuses et plus dures. D'après l'exemple de Sappho, les asclépiades (30) sont composés par distiques; dans les strophes glyconiques de cinq vers, les trois premiers membres se détachent des autres par interruption de la synaphie. Les figures dites de son, l'allitération, l'assonance et autres se rencontrent dans les cas appropriés. On ne peut méconnaître une composition symétrique dans un charmant dialogue d'amour (45); mais c'est surtout dans des poèmes ou parties de poèmes d'allure lyrique (5, 8) que cette symétrie se retrouve; seulement le poète ne s'astreint pas à la maintenir semblable à elle-même d'un bout à l'autre. Quelquefois une poésie se termine par le vers du commencement (16, 36, 52, 57); le même vers, quelquefois avec un léger changement, reparaît comme un refrain au cours de la même pièce (8, v. 3 = 8, cf. v. 11 et 19; 29, v. 5 = 9, cf. v. 2 et 10; 42, v. 11 et 12 = 19 et 20, cf. v. 24). De même que la nature des sujets traités, la langue des poèmes iambiques et logaédiques et des épigrammes est très différente de celle qui domine dans les élégies alexandrines, les galliambes et l'*epyllion*. Là on retrouve la simplicité et la précision rigoureuse du latin usuel, avec quelques archaïsmes toutefois par-ci par-là; les expressions communes qui désignent l'objet sans détour, n'y sont pas plus évitées que dans les épigrammes; jamais de périphrases pour gazer. La familiarité du ton se montre souvent dans le fréquent emploi de ces diminutifs caressants ou moqueurs que la comédie aimait aussi à employer. Dans le second groupe, on trouve une manière plus noble, parfois un pathétique très fort, mais surtout un style plein d'images. Parmi les épithètes descriptives que le poète se plaît à y semer, il en est beaucoup de composées, qu'il emprunte, comme Lucrèce, à l'épopée d'Ennius et à la tragédie, ou qu'il

forme lui-même. Il emploie aussi d'autres vocables et d'autres formes de l'ancienne poésie, là où il veut obtenir un effet de couleur archaïque ; il se révèle comme disciple de la muse grecque, non seulement par l'usage fréquent de noms propres et de mots tirés du grec, mais encore par l'emploi de flexions et de désinences grecques. Les élégies qui traitent de questions personnelles tiennent le milieu entre les deux genres ; la langue s'y élève en même temps que le sentiment s'exalte. D'ailleurs, la grandeur du talent poétique de Catulle ne se manifeste pas de la moindre manière dans la souplesse de son style et dans la richesse de la gamme des tons : une naïveté enfantine, la grâce et l'enjouement des conversations, la chaleur des sentiments, l'exubérance de la joie et la profondeur de la douleur, l'amour et la haine, les tendres flatteries et les menaces courroucées, l'ironie sans malice et l'amère raillerie se mêlent dans les poésies qui reflètent la vie de son âme. Il est toujours naturel, vrai, expressif. Les images sont rarement employées et elles ne se trouvent accumulées que dans les folles priapées à Colonia, où le poète épuise la série des comparaisons à propos du mari stupide : ce personnage est comme un enfant de deux ans endormi dans les bras d'un père qui le berce ; il est semblable à un tronc d'arbre coupé, gisant dans un fossé ; qu'on le précipite du haut du pont pour voir s'il laissera dans la vase l'engourdissement de son esprit comme le mulet son fer ; sa femme, au contraire, est plus appétissante qu'un tendre cabri ; on devrait en avoir soin comme d'une grappe de raisin bien mûre. Semblablement l'invective menaçante adressée au prévaricateur Thallus (25), amoncelle les hyperboles railleuses. Mais en général la rhétorique naturelle du sentiment est seule à exercer ses droits : aucune antithèse recherchée, en revanche presque toutes les ressources par lesquelles l'esprit peut plaire sans recourir aux ornements.

Ainsi nous aimons en Catulle une vraie nature de poète :

il a vécu, celui-là, et il a reçu de la muse le don d'exprimer ses passions et ses souffrances. L'étendue de ses idées et le champ de ses aspirations intellectuelles n'ont pas été bien vastes ; la philosophie et la science ne l'ont pas tourmenté. Il n'était pas non plus homme d'action ; il a vécu pour lui-même et pour ses amis ; il s'est fait servant de l'amour et il nous a laissé les témoignages d'une âme sinon parfaitement pure, du moins sincère et fidèle. En somme, ce jeune homme marche au rang des poètes immortels avec les avantages et les désavantages de la jeunesse. Encore pour juger justement de ses défauts, convient-il de tenir compte de son temps, et, comme il l'a demandé, de ne pas interpréter ses vers à la lettre avec une prudhomie bourgeoise.

Après Calvus, aucun poète n'a eu de rapports plus étroits avec Catulle dans la vie et dans les lettres que C. Helvius Cinna, dont nous avons déjà parlé. Il est probable qu'ils étaient aussi compatriotes ; Cinna du moins a séjourné un certain temps au pied des Alpes, dans le pays des Cénomanes et la *gens* Helvia comptait beaucoup de membres dans la capitale Brixia. Si Catulle, dans son dialogue captieux avec une grisette (10), l'appelle son *sodalis*, il se peut qu'il ait songé à leur vie commune en Bithynie sous la tente. Après leur retour, tous deux s'arrêtèrent un certain temps dans la Haute-Italie. A cette époque Cinna rapportait en des hendécasyllabes dont deux nous sont restés, le plaisir avec lequel il s'y promenait en voiture, visitant amis et parents. Il a écrit lui aussi de spirituels choliambes, des poésies érotiques et des épigrammes qu'un critique dans Aulu-Gelle trouve fades (*inlepida*). Une épigramme de Catulle (113, de l'année 699-55), avec une pointe méchante contre la femme de Pompée, est adressée à Cinna ; Cinna a donc été en politique l'allié, sinon le compagnon d'armes de Catulle. Partisan dévoué et même disciple de Valérius Caton, il a célébré sa Dictynna dans une épigramme. De Bithynie il rapporta à

un ami un manuscrit sur feuilles de mauve des *Diosemeia* d'Aratos, en accompagnant le cadeau de gracieux distiques. Il se peut qu'il ait écrit là (697) le Guide du voyageur (*Propempticon*), en hexamètres, à l'usage du jeune Asinius Pollion ; le noble adolescent, qui vivait avec un frère moins intelligent dans la société de Catulle (12), a bien pu entreprendre vers l'année 698 son voyage d'études en Grèce et en Asie. Rédiger en vers de savants itinéraires, indiquant à un ami les localités et les pays à traverser avec leurs curiosités et leurs légendes, nulle tâche ne pouvait mieux convenir à une plume alexandrine. L'occasion s'offrait à Cinna d'allier agréablement à la science des récits épisodiques et la description des pays et des personnes. Le Bithynien Parthénios déjà nommé plus haut et dont l'influence considérable sur la poésie contemporaine des Romains sera par la suite l'objet d'un examen plus attentif, était justement l'auteur d'un *Propempticon*, qui a probablement servi de modèle à Cinna. Le guide de Cinna décrivait la traversée de Brundusium à Corcyre et de Corcyre à Actium en suivant les côtes de la Grèce, puis un voyage à l'intérieur du pays. Le sujet en était assez important pour fournir matière à un commentaire du savant Hygin. Mais l'œuvre capitale de Cinna fut l'*epyllion* « *Smyrna* », en hexamètres, que le poète médita et façonna avec un soin scrupuleux pendant neuf années ; il y racontait l'amour de la fille du roi de Chypre, Smyrna, pour son père, et sa métamorphose finale en un arbre qui, au bout de neuf mois, donna le jour à Adonis. Panyasis avait déjà traité la légende, probablement dans son grand ouvrage élégiaque des Histoires ioniques. Ce sujet scabreux, après avoir trouvé le chemin de la scène dans les temps postérieurs à Euripide, dut recevoir de la main d'un savant alexandrin la forme d'un récit qui servit probablement de premier texte à Cinna. Certain indice nous donne à croire que Parthénios l'avait traité, sans doute dans ses Métamorphoses. Les rares vers de Cinna qui se sont conservés rap-

pellent visiblement la manière de Catulle, qui oppose avec fierté ce chef-d'œuvre de miniature (cf. 36) aux vastes annales d'un Volusius (95) et qui lui promet des lecteurs assidus pour les temps les plus reculés. Ce poème bourré d'allusions tenta un grammairien de l'époque, L. Crassitius de Tarente, qui jugea l'œuvre bonne à faire briller sa profonde érudition dans un large commentaire; toutefois dès ce temps il se trouva plus d'un censeur pour railler une admiration qui coûtait tant de peine ; c'est le sentiment du public et de tous les juges non prévenus que traduisait plus tard l'*indocte* Martial, quand il disait de ses vers : « Qu'ils plaisent aux philologues, mais sans le secours des philologues. » Le jeune Virgile voyait dans l'artificieux poète un modèle difficile à atteindre; il est peu probable qu'il l'eût nommé à côté de Varius, si Cinna n'avait pas encore été à cette époque au nombre des vivants; car il ne cite nulle part Catulle ni Calvus.

M. Furius Bibaculus s'était formé à la même école; mais il ne suivit qu'une des deux directions qu'elle traçait aux siens. Né à Crémone, il était donc lui aussi un fils de la Gaule Cisalpine. Ses poésies ne dépassèrent pas les limites du genre badin ; les vers de onze syllabes, railleurs, ironiques et injurieux, les iambes et les vers anacréontiques, les épigrammes en hexamètres ou en distiques élégiaques étaient son affaire. Quant aux études savantes et aux œuvres artistiques, il ne voulait pas en entendre parler; par là il se mettait en opposition directe avec ses confrères de l'école. Les distiques satiriques sur la Smyrna de Cinna, qui ne se laissait pénétrer que par le grammairien Crassitius et repoussait les hommages des ignorants, pourraient bien être de lui. L'intention et le ton les apparentent aux hendécasyllabes spirituels, mais presque méchants, où Furius raille la pauvreté de Valérius Caton et bafoue sa sagesse d'école si vantée. Nous nous sommes étonnés, dit-il, que l'incomparable maître, le chef des grammairiens, le premier des

poètes, puisse résoudre toutes les questions, sans arriver à se tirer d'affaire pour un seul nom (1). Voilà l'esprit (*cor*) de Zénodote, voilà l'intelligence (*jecur*) de Cratès. — C'est encore la gloire éphémère du pédant d'école que vise le trimètre iambique où est nommé Orbilius, ce maître jadis si célèbre, qui a perdu aujourd'hui la mémoire et sa gloire. Ces vers railleurs ne doivent dater que de 730-24 à 740-14; car ils nous présentent comme des hommes d'un grand âge Caton et Orbilius, lequel né en 640-114 devint presque centenaire. S'il fallait croire sur la foi de saint Jérôme que Furius naquit en 651-103, il devait être, lui aussi, au moins octogénaire à cette époque. Mais ses vers dénotent une telle vigueur intellectuelle, un esprit si hardi et si maître de lui qu'ils n'ont pu être écrits que par un homme plus jeune, encore dans la plénitude de ses forces. Saint Jérôme a dû par conséquent se tromper comme il lui arrive souvent et confondre Furius de Crémone avec son cousin du même nom, Furius d'Antium, le poète de l'ancienne école.

En politique, Furius Bibaculus marchait la main dans la main avec Calvus et Catulle. Non seulement il a composé des épigrammes acerbes contre César, mais même contre Octave, ce qui prouve qu'il ne s'était pas réconcilié avec le premier; il fut également épargné par tous les deux. Nous savons ce qu'on pensait dans le cercle d'Auguste des mécontents tels que Bibaculus par cette parole hautaine de Messalla Corvinus : « Je n'ai rien à faire avec un Furius Bibaculus, pas plus qu'avec Ticidas ou avec le maître d'école Caton. »

Ce satirique malin a dû justifier son surnom par des prouesses de buveur. Il est probable que le titre d'un ou-

(1) Cette traduction rend très mal ou ne rend pas du tout le jeu de mots qui se trouve dans le texte. *Nomen expedire* signifie *payer une dette*. Voilà dans quel sens Caton le maître grammairien, qui résout en se jouant toutes les questions relatives aux mots (*nomina*), ne peut même pas *unum expedire nomen*. (TR.)

vrage en prose, Etudes de nuit (*Lucubratio*), où se trouvaient entre autres choses des bons mots de Cicéron, avait un sens double et ironique : c'était le fruit de veillées, il est vrai, mais de veillées passées à boire, et non à travailler. Chose digne de remarque, Catulle ne parle nulle part de son spirituel compatriote, qui de plus partageait ses opinions politiques : le meurt-de-faim Furius qu'il traite à plusieurs reprises avec l'ironie de la supériorité (11, 16, 23, 24, 26) pourrait être l'annaliste Furius, mais n'est assurément pas le joyeux buveur Bibaculus. L'inégalité d'âge, certaines différences de nature et de goût peuvent expliquer que les deux poètes ne soient pas devenus intimes ou aient cessé de l'être.

P. Térentius Varron a vécu loin du cercle que nous venons d'étudier. Et cependant c'est par ses œuvres que s'est effectué le passage de l'ancienne à la nouvelle école. Né au village d'Atax dans la Narbonnaise, il est le premier poète romain qui ait eu son berceau au delà du Pô et des Alpes. Nourri dans les traditions de la poésie d'Ennius, qui étaient en honneur dans les écoles florissantes de sa province, il décrivit la campagne de Jules César contre Vercingétorix (702-52) dans une épopée en hexamètres de plusieurs livres (*Bellum sequanicum*). C'était bien le genre des annalistes; le sujet était un épisode considérable de l'histoire nationale, auquel le poète avait assisté, où il avait même joué son rôle. Ses satires, qui n'eurent pas de succès, datent certainement aussi de cette première période de sa carrière littéraire. Cet esprit curieux combla enfin à l'âge de 35 ans (il était né en 672-82) une lacune de son éducation qui l'empêchait de développer son talent; alors seulement il apprit le grec; mais il n'y mit que plus de zèle ; et comme les autres *docti* de son temps, il se tourna vers l'étude des maîtres alexandrins. Le premier fruit de ce travail fut un remaniement des *Argonautica* d'Apollonios de Rhodes. Détail caractéristique, Varron a choisi en ce poème un sujet qui touche

encore à l'ancienne épopée grecque et qui avait été rejeté par Callimaque comme s'écartant des principes artistiques de son école ; au contraire, l'ancien disciple d'Ennius, Varron, a été attiré par l'ampleur de la matière et de l'exposition. Vingt vers environ, seul reste du tout, nous donnent une idée approximative de ce qu'était et de ce que valait l'œuvre de Varron. Ces fragments dénotent une versification vigoureuse et habile, un style qui semble nourri de la moelle d'Ennius, sans en avoir les lourdeurs. L'original est près d'être surpassé par la plénitude de l'expression et l'originalité du coloris. On le verra bien, si l'on compare deux vers de Varron dont Virgile a fait son butin à ceux d'Apollonios :

Desierant latrare canes urbesque silebant :
Omnia noctis erant, placida composta quiete.

Οὐδὲ κυνῶν ὑλακὴ ἔτ' ἀνὰ πτόλιν, οὐ θρόος ἦεν
Ἠχήεις · σιγὴ δὲ μελαινομένην ἔχεν ὄρφνην.

Ovide en souhaitant que la phrase se terminât avec le premier hémistiche du second vers, trahit l'influence d'une école de rhétorique qui tenait par trop à une concision raffinée, tandis que l'image du calme de la nuit est bien mieux mise en relief par la sonorité décroissante de la phrase. Varron n'a pas dédaigné d'emprunter à Ennius de belles tournures, jusqu'à des vers entiers, comme fera plus tard Virgile à son égard. Le poème intitulé *Argonautae* passait encore au temps d'Ovide pour un chef-d'œuvre classique. Les poésies géographiques et cosmologiques des alexandrins attirèrent ensuite l'esprit sérieux du poète. Varron rédigea, encore en hexamètres, une *Cosmographia* comprenant probablement quatre livres : après une partie générale touchant les corps célestes, l'harmonie des sphères, les cinq zones, l'auteur traitait de la situation de la terre et de ses différentes parties, l'Europe, l'Asie et l'Afrique, dans des livres séparés ; il ne se bornait pas à la description des lieux ; il allait jusqu'à énumérer les principaux produits de

chaque pays. C'est pour ces renseignements que Pline l'Ancien a utilisé le poème dans ses livres de géographie. Quant à l'ouvrage grec qui a servi de modèle à Varron, on en est réduit à des suppositions. Pour les généralités du début l'Hermès d'Eratosthène fournissait des matériaux commodes, mais l'œuvre à laquelle ressemblait le plus le livre de Varron paraît avoir été un poème en hexamètres du rhéteur Alexandre d'Ephèse, dont le titre nous est inconnu. Varron fit encore des *Diosemeia* d'Aratos une étude dont il tira parti dans une espèce de journal de voyage, *Ephemeris.* Quelques échantillons de traduction, relatifs à des signes météorologiques, sont, ainsi que les restes conservés de la *Cosmographie*, d'un style agréable et coulant. Enfin Ovide et Properce vantent les élégies amoureuses que Varron adressa à une jeune fille, dont le nom poétique, Leucadia, rappelle Sappho, comme la Lesbia de Catulle. Elles sont d'une époque postérieure aux *Argonautes.*

Velléius Paterculus cite Varron le premier, à côté de Lucrèce et de Catulle, comme un des poètes les plus considérables de l'époque cicéronienne. Son influence sur des poètes postérieurs tels que Virgile est incontestable. Malheureusement nous ignorons le cas que ses contemporains faisaient de lui, les personnes avec qui il fut en relations, la façon dont il vivait à Rome et le temps qu'il y séjourna.

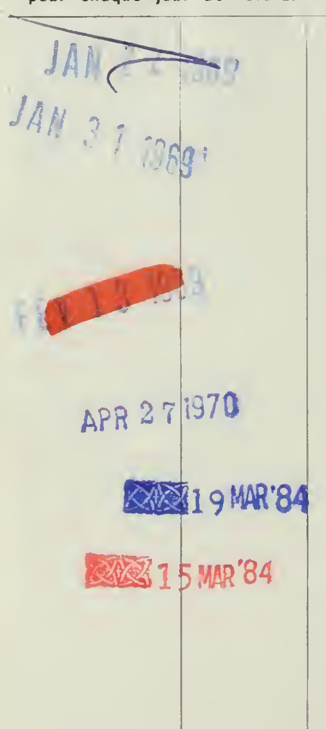
TABLE DES MATIÈRES

INDEX ALPHABÉTIQUE

(Les numéros indiquent les pages correspondantes.)

Besançon, imprimerie Dodivers.




APR 27 1970
19 MAR'84
15 MAR'84

